HET ZIEN VAN SCHILDERIJEN

DOOR · ALB. PLASSCHAERT

N·V· UITGEVERS
MAATSCHAPPIJ
VAN LOGHUM
SLATERUS
EN VISSER
TE ARNHEM
MCMXIX

DE
PAUW
SERIE

HET ZIEN VAN SCHILDERIJEN

EEN AANTAL OPMERKINGEN MET SAMENVATTING

DOOR ALB: PLASSCHAERT

NOVUM
LIBELLUM
CAT. TIBI I.

□ □ □ WOORD VOORAF □ □ □

In deze korte beschouwingen omtrent schilderijen en het zien daarvan heb ik me bepaald tot de bespreking van werken uit den laatsten tijd in Holland. Niet omdat ik vind, dat deze de vroegere overtreffen; geen beeldhouwer in Holland overtreft den Aegyptenaar; geen schilder noch teekenaar de grootste voorgangers, maar het leek me, dat deze bespreking zou winnen aan levendigheid, mededeelzaamheid, aan gemeenzaamheid, zoo ik me op deze wijze beperkte. Wat ontstaat, en juist ontstond, en nog leeft en trilt van leven, is juist voor een „zien van schilderijen" het noodige; het wekt den lezer, het maakt den schrijver hartstochtelijk, bewogen . . . .
Wat men de stof heet van dit boekje, maar wat eigentlijk de geest is, heb ik verdeeld in drie deelen (alle schilderkunst, dus alle met zelfde absolute noodzakelijkheden). Het eerste bespreek ik de portretten, de figuur, voor mij de grootste uiting; psychologie, drama, handeling, stilleven te saam; als tweede komt het landschap en het stadsgezicht, het schilderij met de dieren, het intérieur; als laatste het stilleven, het bloemstuk enz., dat waarin de ziel van den schilder zich kaatst in den kleinsten spiegel. Ik hoop niet, dat ik met dit al uwe aandacht vermoeien zal, noch vrees ik dat eigentlijk; wat toch iemand na aan 't hart ligt, is altijd sonoor van den harteklop en dat de schilderkunst, lust van mijn dagen, me niet onverschillig is, — ik mag verwachten, dat wie dit leest, het weet.

HET ZIEN VAN SCHILDERIJEN

EEN AANTAL OPMERKINGEN MET SAMENVATTING □ □ DOOR □ □ ALB. PLASSCHAERT

□ HET □ PORTRET

Wat is een portret? De afbeeldsel, in schilderkunst, van een mensch door een mensch. Wat kunt ge er dus, wat moet ge er in vinden? Schilderkunst; een mensch; zoo mogelijk een juiste zielskennis. Wat beteekent, dat ge er schilderkunst in moet vinden? Dat er kleur moet zijn, geen doode verf; dat er een mensch bezig geweest moet zijn in ontroering, of met de beheersching na de ontroering. En met de gave der schilderkunst, en met de kunde van het vak; met voldoende kunde. Nergens is de goede wil alleen minder waard dan in de kunsten... Er moet dus een kleur zijn, die u kan ontroeren, omdat ze zelf het teeken draagt der ontroering, en die kleur moet (of kan) gebruikt zijn om een mensch te bepalen in zijn wezenstrekken; liefst in zijn wezen, wanneer het wezen op zijn belangrijkst is. Ja, dat zoeken we toch in beeltenissen, niet onbeteekenends, maar beteekenends. Den schilder zelf vindt ge natuurlijk in het werk. Hij is de zeef, waardoor het andere gezeefd wordt; hij is hier, als in het landschap, als in het stilleven. Hij is hier groot, of teeder, of achterdochtig, of verfijnd, bedeesd of krachtig, volledig, romantisch. Het is altijd goed, dat ge weet hoe de schilder is; van zelf komen zijn trekken in de beeltenis. Daar-naast komt zijn assimilatie, zijn vermogen om anderen zich voldoende eigen te maken. Assimilatie is een noodzakelijkheid voor den portrettist . . . .
Ik ga nu over tot de bespreking van bepaalde werken:

□ □ PORTRETTEN □ □

Evenals bij ieder ander werk, moet ge bij de beschouwing van een portret eerst acht geven op het geheel. Ge moet niet met de détails beginnen, want een goed schilderij is nooit een som van détails. Integendeel. In een zuiver gegeven werk schikken de onderdeelen zich naar het geheel; ze zijn functies van dat geheel. Ge moet eerst zien te gevoelen, hoe het geheel zich gedraagt

binnen de omlijsting; of het daarbinnen tot rust gebracht is, of er evenwicht is — waarom zou het anders binnen die maten gedwongen zijn? Er mag niets uit dat geheel springen, door verkeerde kleur, door verkeerde bewegingen in de lijnen. Het geheel moet rustig zijn, maar dat beteekent niet, dat het schraal is, of armelijk, of bleek alleen. Het kan zijn: een hartstochtelijke bekentenis; een statigheid kan het bezitten als die van architektuur; het kan de zedige toch groote teederheid van den Avond ruim-uit bezitten.

Het portret stelt een mensch voor, daar waar hij het meest de mensch is. Het geeft oogen, een mond, het geeft het vleesch van het gezicht, de rimpels, dat is de kris-kras van het leven, of het geeft de huid, ongerept als een bloemenblad. Het geeft de haren rond den kop, en hoe die haren uit den kop komen; natuurlijk, typeerend. Het geeft de handen, die ik het andere gezicht van den mensch genoemd heb. Het geeft de handen, de oude handen als kostbare dingen, moede dikwijls, liggend in den schoot; het geeft het zwellen van een zuil, den hals, die den kop, recht of scheef, draagt. Het geeft leven, psychisch leven en stof, gegroeid uit dat leven, gemerkt door den geest, gehanteerd door de dagelijksche daden. Het portret is hartstochtelijk, bezonnen, of tot het schrille toe verfijnd; het is intiem, dat is dagelijks-vertrouwd, het is zedig, dat beteekent: het legt den nadruk niet op zijn rijkdom . . . . Hoe zijn de portretten van T o o r o p; wat vindt ge daarin dat goed is, dat juist is, dat zuiver is, dat belangrijk en aandoende is?

Toorop heeft portretten geteekend; hij heeft portretten geschilderd. Er is, in 't algemeen gezien, verschil tusschen deze twee technische wijzen van zich uit te drukken. Het geteekend portret, dat in zwart-en-wit, is het belangrijkst. Het is eenvoudig; klassiek; de stof dient den geest. De geschilderde portretten zijn groot gehouden, vlot gedane, breede studies. Ook in het portret in waskrijt is hij echter, zeker in de beeltenis van Mevrouw van Zuylen van Nyevelt, belangrijk. Wat vinden we in dit werk? Een oude vrouw zit in 't zwart tegen een geelgroenen achtergrond. De houding doet aan een portret door Whistler denken. Toorop heeft een groote receptiviteit; hij neemt veel en gemakkelijk op; hij verwerkt echter. De vrouw in het zwart

gekleed zit tegen dien achtergrond. Het gezicht is op zij gezien. Wat vinden we dadelijk in dit gezicht? We denken niet meer aan het materiaal als eerste; we voelen, dat uit dat materiaal iets anders is ontstaan; iets dat wezen heeft. Dat moet altijd; dan is het werk durend goed. Wanneer we het bleeke gezicht, bleek van ouderdom, met den fijnen, gebiedenden neus bezien, met de oude oogen, met den gesloten, zekeren mond, dan weten we dadelijk, dat hier een psychologische beteekenis is weergegeven; dat een karakter uitgedrukt is geworden; dat schilderkunst en psychologie hun eenheid hebben bereikt. Dat is het portret. We zien nog meer. We zien dat het gezicht niet klein aandoet, ons niet het gevoel geeft van pietlutterigheid, van schraalte, van armoe in de ontroering. Dat is bereikt door enkele vaste lijnen. Ge vindt bij Toorop dikwijls lijnen van de grootste beteekenis in de voorstelling. Ik bedoel niet zijn symbolische groepen van lijnen (als in de Drie Bruiden); ik bedoel de lijn, die vorm bepaalt, omtrek geeft. Deze lijnen zijn een signatuur van den schilder; ze zijn een signatuur van zijn wezen; ze zijn zwaar, zwaar gebroken, nadrukkelijk; zeer zwaar en te nadrukkelijk vindt ge ze in dit portret niet; het ware strijdig met de algemeene beschouwing, en met verdere détails. Toch is de zware massa van de kleeding, beter gezegd het zwarte tegen het gele, een deel van de werking van deze teekening . . . .
In den schoot liggen de handen, bezig geweest met een blauw haakwerk. Het blauw is gekozen tegen het geel van den achtergrond. Het verlevendigt. Maar dit haakwerk wordt vast gehouden door de oude handen, mat van kleur. Daar vindt ge wat ik eens genoemd heb de kostbare oude dingen, moe, en al vervreemd, gedeeltelijk, van het leven. Bezie ze wèl. Ze zijn: het andere gezicht. Ze hooren bij het hoofd, bij den blik, bij het geheel.
Toorop is eveneens de teekenaar van het kind, dat het meisje doet vermoeden; hij is veel keer de teekenaar geweest van de jonge vrouw, de hartstochtelijke zoowel als de verlangende, de biddende zoowel als de vluchtende, de bekoorde zoowel als de vermoeide; hij is de teekenaar van mannen, veel maal, en vele malen op goede wijze geweest. Hij kan den geteisterde geven; den fanaticus; den sterke; den beslotene; den dichter; den man uit het volk; den

geestelijken arristokraat; den geestelijke. Hij heeft na zijn overgang tot het Katholicisme dezen laatste veel keer, en met volharding gegeven. De koppen rijzen op de zwarte soutane. Ariëns is een van deze, en een der meest levendige, een der meest uitdrukkingvolle, een der scherpste, en meest geagiteerde. Ge ziet den man van voren. Ge ziet dadelijk in hem den vastbeslotene, maar vol moeiten. Het gezicht heeft de teekenen van het leven aan zich; het is een akker, geploegd. Ge ziet hoe Toorop oogen kan teekenen, hoe een mond in het gezicht is, hoe de ooren, luisterend, staan, hoe de neus een bril draagt. Het is een geteisterde, en Toorop houdt van deze. Zij zijn een weer-woord, een antwoord op zijn leven. Zóó er een ding is, een wezen dat hij niet zoekt, niet wenscht, zóó is dat de gladde ambtenaar . . . .

□ 2 □

Er is een schilderkunst mogelijk vol vasten onderbouw. Zij kan erkende waarheden construeeren tot een theorie, en deze theorie weer aanwenden in een ander, toch eender, geval. Zij kan zich voorstellen de wiskunde van het gevoel zelf te hebben bepaald, en, verrukt van haar vondst, zeker van haar idee, zich zetten tot werken, waarin de schildering even volledig is als de psychologie. Het spreekt van zelf, dat zij technisch noch wat zielskennis aangaat tevreden kan zijn met een ongeveer, met een zoo-wat. Zij kan, om haar werken meer eeuwigheid te geven, den mensch op het oogenblik voorstellen, waarin hij voor haar het belangrijkst is volgens zijn functie; waarin hij, in schilderkunst ge-uit, zijn geestelijk maximum vertoont; waarin hij, om het met één woord te noemen, heroïsch is. Dit is een schoone opgave: in schilderkunst den dichter te doen gevoelen in den mensch; den aristokraat in den zittenden man; den dionusischen in den musicus; den verachter, van wat niet schoon is, in den kritikus. Het is een opgave, die alleen opgelost kan worden, wanneer door de theorie de schilder niet verstart, maar het glanzen van zijn idee overal blijft doordringen; wanneer het leven niet wordt ontkend maar bevestigd.

Van Konijnenburg is een der zeldzame, volhardende theoretici onder de schilders van den laatsten tijd. Hij is als Toorop romantisch, maar hij is intellec-

tueel-romantisch. Op twee wijzen toch kunt ge de (vermoede) gemeenzaamheid der dingen, van alle dingen onderling, bereiken; zuiver op de bewegingen van het gevoel, en zuiver door de erkenning, door het verstand. De laatste wijze beteekent geen afwezigheid van gevoel in den intellectueele; zij beteekent alleen vastheid tegenover de zweving. Dit vindt ge bij van Konijnenburg; zijn romantiek heeft de kenmerken van de romantiek van anderen, maar ze staat op vasten bouw. Het gevaar in dezen bouw is verstarring, hij mijdt die, natuurlijker wijs, door zijn vloeiend, stroomend gevoel. Hij is portrettist van menschen op hun heroïsch moment; daardoor maakt hij zijn figuren tot typen. Boutens is en face geteekend door Toorop; hij is dan de Dichter; hij is en profil geteekend door Toorop, hij is dan de Dichter niet; (hij heeft iets van een officier); hij is geschilderd, wijd-uit, en profil, door Van Konijnenburg; hij is dan de Dichter. Zijn psychologie is sterk gedefinieerd; de karakteriseering is zeer ver doorgevoerd. Zijn wezenstrekken zijn niet omgaan; zie, de uitdrukking van de handen, met de weeke kussens, met de begeerigheid in de phalanxen. Het portret van Boutens bekoort niet door kleur; het bestaat door twee andere dingen; door een vaste grootheid (die ge in de stofuitdrukking natuurlijk ook moet vinden); door een vaste psychologie. Een werk, als dit, eischt. Het is geen bon-mot; het is geen geestige uitval; het is geen snelle stoot ten hemel; het is gedegen, geconsolideerd; het eischt overgave, studie, daar het met studie, met ijver, met durenden ijver gemaakt is. Het is niet mogelijk een werk als dit opeens te overmeesteren. Neem den tijd er voor. Het is geen bloem, die ge plukt; het is een tractaat over den mensch; het is een beschouwing over een type. Een werk als dit ontstaat na veel toeleg. Van Konijnenburg bestudeert de menschen, die hij schildert, tot hij ze feitelijk nauwkeurig kan teekenen uit zijn hoofd. Dit geeft hem, natuurlijk, gemak. Hij staat vrijer tegenover hen. Hij is zoo doordrongen van den af-te-beelden mensch, dat ik hem in een vast geconstrueerden bouw heb zien beginnen met het oog (als Thijs Maris bij Arzt); dit schilderde hij heelemaal en zette zoo het werk voort tot het gezicht, als een masker (en een schoon masker) hing, leek te hangen, op het verder

witte paneel. Zulke dingen zijn een fel bewijs voor zijn vermogen tot concentratie... en een zeker bewijs van de aesthetische tucht, waaronder hij zich gesteld heeft.
Het oppervlak van zijn volledige schilderijen is zoo gelijk mogelijk. Hiervan is dit het nut: het maakt het werk onafhankelijker van den hoek van het licht dan de ruig geschilderde werken. Het werk is zóó geschilderd, meer volmaakt (ik bedoel hiermêe niet, dat een anders geschilderd werk slecht moet zijn; ik bedoel, dat het werk van Van Konijnenburg rustiger is, rustig-voldongen, onafhankelijker in zichzelf dan andere). Het spreekt van zelf dat Van Konijnenburg een tegenstander van het Impressionisme is. Het Impressionisme is het genot van het leven, het genieten van het levende, het vliedende, van den tijdelijken schijn der dingen. Het Impressionisme is in zijn uitingen nooit star — maar het wordt te leeg in de epigonen uitingen. Van Konijnenburg bouwt af, is meer plastisch, meer verwant met beeldhouwende kunst wat den vorm aangaat. Het Impressionisme — het is de aanbidding van het licht — het is er soms de afgodendienst van geworden. Het Impressionisme is vol inventie, liever vol nieuwigheid telkens — het heeft geen stijl, dat is gevoelens, gebonden tot een eenheid; het is nooit, ten minste het wil nooit worden tot een in ieder geval herhaalde hoewel steeds geschakeerde uitdrukking van een idee. Het Impressionisme heeft de bekoring van het uur aan zich; van Konijnenburg wil het uurlooze hebben, het type, het type door de idee geconstrueerd... en daarin gevonden.
Beide dingen kunt ge aesthetisch erkennen; dit ideëele werk, en het impressionistisch werk. Wees altijd eklektisch, erken de kleur, den bloei van het schilderen; en erken de idee, den vastgerichten glans van het intellect.

□ 3 □

Welke kenmerken vindt ge in het portret door Jan Veth geschilderd? Welke eigenschappen zijn er in te erkennen, die ge in werk van anderen in mindere mate eveneens zult aantreffen? . . . . .
Veth was, als meer schilders van dien tijd, in de jaren 1890 een tegenstander van de portretten der typische Impressionisten. Hij is dat gebleven. Maar wat beteekent dat hier? Beteekent dat

hetzelfde verlangen, als wat in van Konijnenburg is: het heroïsche (die Italiaansche eigenschap) in den vasten bouw? Het beteekent iets geheel anders. Het portret van Veth vertoont het detail ten eerste. Het mist den zwier; Veth heeft geen lust in den zwier der Impressionisten. Hij is, tegenover hen, nauwkeurig; hij gaat na; hij bindt niet opeens met een wijden zwaai de geheele verschijning. Hij zoekt geen stemming; hij zoekt objectiviteit, feitelijk den objectieven vorm. Hij is Duitsch in den zin, dat hij bovenal vlijtig is. Hij is bewust, maar niet in het groote. Hij is bezwaard met kunnen en met voornemens; hij beweegt zich niet vrij door de schoonheid. Hij heeft niets van de stoutmoedigheden van den franc-tireur — ook niets van de edele bewustheid, die sommige Architekten hebben. Hij is eigenlijk een sentimenteele, en hij weet, dat hij dat niet moet wezen. Zijn portret is een bijziend beschouwen; zooals ik schreef; hij hoopt détails op. Hij is feitelijk troebel. Zijn kleur mist geen zorg, maar mist strakte, of bloeien of schittering. Uit dit alles spreekt van zelf, dat Veth geschikt was, en van zelve zich moest zetten, tot het maken van de beeltenissen van een bepaalde groep. Veth is de schilder van de groep der intellectueelen, en, als hij een schilder schildert, ziet hij dien eveneens als een intellectueel en ik moet bekennen, dat in de portretten der intellectueelen veel schoons te bereiken ware geweest. Er is weinig, wat nà de kunstenaars (die geopenbaarden) een schilder van portretten zoo moet trekken als het schilderen van de wiskunstenaars, van de subtiele chemici, van de fijn volhardende physici, van de scherpe juristen, van de stoutmoedige ingenieurs! En waarom? Het gezicht wordt, na 'n bepaalden leeftijd, gemaakt door het denken, en door de dagelijksche daden. Het vleesch van het gezicht wordt gevormd, gewijzigd, beheerscht door den geest. Ge vindt dit bij de intellectueelen natuurlijk. Zij zijn, lichamelijk, producten van hun denken. Veth schildert deze intellectueelen gaarne. Maar hij schildert ze toch niet ten eerste als intellectueelen; hij schildert ze, en dat is zijn fout, en dat is zijn gebrek aan werkelijk inzicht; hij schildert ze in hun maatschappelijk wezen. Dit moet goed begrepen worden. Ik heb Veth, lang geleden, in een polemisch artikel den notaris, den achtbaren notaris der schilderkunst genoemd. Dit was een verweer op een

aanval — het antwoord is me tot nu toe echter juist gebleken. De achtbaarheid gaat boven den schilder in Veth. Het is een aesthetische fout, een fout, die de psychologie van het te maken werk dadelijk aantast. Het is de zucht tot het maatschappelijke. En — het is een beperking. En noodig is het deze eigenschappen in één onzer officieele portrettisten nauwkeurig te bepalen; ik heb het meer gezegd: zij geven toch in hunne beeltenissen onze tijdgenooten over aan de toekomst . . . .
Veth is dus een schilder die uit is op het psychologisch détail. Hij ziet den mensch als een verzameling van zulke détails. Hij moest, uit hoofde van zijn neiging tot nauwkeurigheid in deze dingen, een goed schilder van stoffen zijn. Hij is dat niet. De kleeren, die hij een model omdoet, zijn stijf, misschien achtbaar, maar ze missen lenigheid, en breedheid. Dit alles heeft mij de opmerking neêr doen schrijven, dat de landschapschilder, de Impressionist, die van tijd tot tijd uit liefde een portret maakt, beter, leniger, ruimer van spel een kleedij kan maken dan Veth. Veth moest ook de handen kunnen schilderen; ze zorgzaam kunnen karakteriseeren als ten eerste een orgaan, dat grijpt en vasthoudt; ten tweede als psychische uitdrukking. Hij is in deze uitdrukking, in dit constateeren, zelden gansch en al gaaf.
Wat is dan in Veth te waardeeren? waarom neem ik hem hier op als type?... Zijn wijze van zien is ten eerste een zienswijze, die ge in elk tijdperk opnieuw zult vinden. Zeker in Holland. Er zijn daar altijd, in alle période's, schilders, beschaafd tusschen hun makkers, die de menschen op deze degelijke, maar niet groote wijze aanzien. Er zijn altijd, als Veth, te waardeeren schilders, wien genie ontbreekt, het loutere talent, maar die, nauwkeurig, geduldig, weetziek, opzamelend, menschen en dingen weergeven. Er zijn altijd schilders wien de kleur, de dadelijk frank zich openbarend gave, niet gegeven is, maar die respectabel zijn. Veth is respectabel. Hij is d a a r o m innerlijk niet zoo zeker als hij velen toeschijnt te wezen. Er is iets in hem, dat hem niet redt — maar dat het soms helpt: het gevoel, de gevoeleriheid van den sentimenteele. De sentimenteele is de mensch met het niet gemodelleerde gevoel. Veth is dat. Achter zijn dorheid zit dat. En soms vertoonde het zich, zie

„Als de doodsklok luidt". Maar wanneer het op een oogenblik gelukkig zich kon concentreeren, dan wordt de dorheid bij Veth, niet zooals bij veel Duitschers, tot cynisme, maar tot innigheid. Dit vindt ge in de portretten van zijn dochter; in een zieke vrouw te bed liggend. Daar zijn de oogen teeder waargenomen, daar is de hand goed; daar is de kleur kleur, en niet, vermoeide verf. Daar heeft de kleur geen louteren klank, dat kan nooit in de latere jaren bij hem, Veth, maar zij is door het Intellectueele in Veth verzuiverd en door het gevoel toch levend. Naar zulke werken moet Veth gemeten worden. Niet met de leege breedte van een portret van Messchaert, niet met de troebelheid van een burgemeesters-portret; niet met dat, waar een ketting, die den romp moest formeeren, hangt, naar het lijkt, om een leegte; niet met een portret van Israëls, dat Israëls als een professor geeft, en waar, onjuist inzicht, in Veth'schen trant een Israëls' sujet gegeven is. Veth is te meten naar de enkele portretten uit vrij vroegen tijd, en met sporadisch te vinden latere werken — dikwijls in een grijzend-blauw geschilderd.

Ge ziet dan wat hij kan, en waar hij schilder is. Het overige is respectabel, maar zulke respectabiliteit weerstaat den Dood niet. En k u n s t i s toch juist — o v e r w i n n i n g t e n L e v e n.

□ 4 □

I s a ä c I s r a ë l s is een Impressionist, in de latere jaren een Fransche Impressionist, wat we in Holland luminist noemen. Wat wil dat, het Impressionisme? Het zoekt niet den bouw van Willem van Konijnenburg: niet het beredeneerde van Veth (dat is daarom nog geen bouw), niet den lateren dramatischen stijl van Toorop. Het zoekt iets anders; het wil met hartstocht iets anders. Het Impressionisme is de hartstocht der natuurlijkheid (leg den nadruk op natuur); het is de zucht naar het vervlietende, het plotselinge, het licht. Het licht is de Souverein, die gediend wordt; het licht, niet van den geest, niet het geestelijke vindt ge hier, noch wordt daarop alles betrokken. Het visueele heerscht; de oogen worden hier wel verzadigd door het zien alleen. Het is een gezondheid, een gezondheidskuur der schilderkunst; ge vindt er het eerste element, kleur, in zijn ongerepten staat. Het Impressionisme, of de daarmee analoog te stellen, te noemen, ver-

schijningen komen altijd naar voren als de schilderkunst „vast liep" en haar primair kenmerk, de kleur, verloor. Het Impressionisme is de onmiddelijke, instinctieve, reactie op het werk dat dood is, opgezet blijkt als een mummie, op het werk, dat niet meer het kleurinstinct doet roeren en bewegen. Er is natuurlijk gevaar bij dit alles. Het kunstwerk is een rangschikken, een maken van orde, het is het architektonisch bouwen, het is meer dan de hoop materiaal, voordat deze gebonden wordt tot de eenheid, die een gebouw is. Het kunstwerk is een levende rust, een levendig evenwicht; het verloor het tijdelijke, het enkel-spontane in een edel beseffen. En dit alles is niet dikwijls in het Impressionisme, in het werk, dat fel reageerde op den eersten schok en in die beweging na den eersten schok, alles meesleurt wat te gebruiken is, en ook wat niet te gebruiken is, wil het werk niets hebben, dat hindert op den duur. Het Impressionisme is daarom, in het algemeen (en deze algemeenheid is een absoluut geldende) nooit te gebruiken in de statigste uitdrukking der schilderkunst, in de muurschildering, waar ge naast de synthese der algemeene gevoelens, rhythme moet vinden, verbonden met de rhythmen van het gebouw; waar ge vorm en verdeeling moet vinden, waarin niets is dat het oog onrustig maakt. Het Impressionisme geeft verrukkelijk werk, fleurig werk, teedere dingen, verfijnde nuances, zoet vervloeien soms, haast niet aan te roeren schakeeringen; het geeft soms zwaar saamstooten, hartstochtelijk uitbreken in bewogen kleurmassaas, het geeft beweging omdat het het bewegende zoekt. Het geeft het bewegend licht, het bewegende lichaam gaarne. Het is nooit uit op den objectieven vorm, integendeel, het ontkent dien vorm als feitelijk bestaande; het licht bestaat; het Impressionisme gaat zóó ver in dat alleen te dienen, dat het weer objectief wordt (in de stippelmethode), maar objectief ten opzichte van het licht, van het daguur. Het verliest dan de verbeeldingskracht, die een der deelen der kunstuiting is; het vertolkt niet meer, het tracht zoo zuiver mogelijk na te doen... Het imiteert, en der nabootsing ontbreekt steeds de harten-roerende klank. Het wordt leeg; we zien dat rond ons; het kan zich niet meer handhaven; een nieuwe vorm treedt op . . . .

Bij Isaäc Israëls vindt ge de teedere

hoedanigheden van Luminisme, het laat-Impressionisme. En hoe vindt ge deze bij hem? Het werk van Isaäc Israëls, zijn portret, is dadelijk juist naar het leven; het bereikt het leven in één sprong, of het moet herbeginnen; doorgaan op iets is deze kunst vreemd. Het is geen kunst van diepzinnig overleg noch van langen duur; het is een kunst met de bekoring van een bloem aan zich. Dit is niet weinig; ik kan dat, en ik wil dat niet onderschatten; ik ben zelf te verzot op het leven en te verzot op de bloem. (Elk leven is beter dan elke dood, en alle bloem is beter dan al het verwelkte.)

In het portret van Isaäc Israëls, in het portret van zijn zuiversten tijd, zullen twee dingen u onmiddellijk treffen: levendigheid, dadelijkheid, en bekoring van kleur. Isaäc Israëls heeft (en volgt dat niet uit het voorafgaande!) gaarne vrouwen geschilderd; in pastel en in waterverf geteekend. Hij heeft daarvoor de noodige gaven. Zijn kleur, zijn pastelteekening heeft zoetheid, maar die niet zonder kracht is. Zijn kleur is, in het grijze dikwijls, verfijnd; ze heeft altijd een schoon oppervlak. Isaäc Israëls is op de schoonheid uit der verschijning, en in de schoonheid der verschijning zoekt hij. Een portret van hem heeft nog een andere eigenschap. Het is somtijds geestig, soms sarkastisch. Het is nooit in den openbaren zin een karikatuur. Die handelt anders. De geestigheid, het sarkasme, de satyre van dezen koelen, toch bedeesden geestige kiest een moment, maar overdrijft geen vormen. Een portret van Isaäc Israëls is een noteeren van een moment, in schoone kleur. Het is plotseling dat noteeren, of het is dat opgeven, en opnieuw gaan pogen. Het is daardoor bij het beginnen niet gewis van zijn eind. Het is niet geconstrueerd; het is soms lukraak, soms mis — als schilderij, als geheel bedoel ik. Isaäc Israëls zal ons geen kenmerken van den beroeps-portrettist vertoonen; de zekerheid van het gewone, daaglijksche doen is nooit in zulk werk, maar ook nooit de verflauwing, nooit de afmatting. Het is altijd, wanneer het te zien komt, springlevend — al is niet alles voor een langdurige beschouwing verantwoord. Het is nooit doctrinair; het is nooit naief; het bloeit altijd. Het is dikwijls een tegenstelling met Veth; het karakteriseert anders — meer uitgebreid. De belangrijkheid van Veth's

portretten is geconcentreerd in de oogen, en, bij dezen leerling van Allebé, in den mond; de karakteriseering van Isaäc Israëls is er eene van den geheelen habitus van het lichaam, meer dan van sommige onderdeelen; het is een karakteriseering van een geheel, van een geheel lichaam in een bepaalde houding. Dit is een te onthouden verschil. Dit is een algemeene opmerking. Er zijn portretten, die deelen van een mensch tot voorwerp maken van hun aandacht; anderen voelen eerst hoe de totaliteit zeilt, reilt en zeilt, en nemen het daaraan ondergeschikte daarin op . . . . . . Isaäc Israëls, de schilder van menig portret, is niet een typisch portretschilder. Hij behoort zuiver thuis in de rubriek der figuurschilders. Ik heb hem toch hier tusschen de portrettisten gezet. Na overweging; het portret dat hij gemaakt heeft, is het fleurigste impressionistische portret, het fleurigste luministische portret uit onze periode. Hij is, met sterken voorkeur, een, die vrouwen, meisjes teekent, schildert. Hij is daarvoor onophoudelijk geschikt, en hij is als zoodanig niet naar zijn volledige waarde erkend. Hij is een geestig schilder van mannen, en die hebben we niet veel. Hij is, als hij tot zijn doel komt, zoo genoeglijk zuiver, en zoo fijn zuiver van karakteriseering, dat ge een hoop der officieelen of half officieelen onder de portrettisten er voor moogt houden, ik ben tevreê met hem alleen. Hij heeft zijn fouten — die zijn genoeg geweten, maar zijn de deugden van zijn beeltenissen genoeg erkend? zijn bloeiende, bloeiende kleur? zijn soms juiste rapheid? Ik meen van niet. . . . .

Wat is karikatuur? Het is een overdrijving; in het schilderlijke dus van de vormen. Het is een overdrijving van het niet-gewone; het normale, het algemeene type, valt natuurlijker wijze er buiten. Het is een overdrijving dus van vormen, van volumina, die buiten die vallen welke als gemiddeld gelden. Het spreekt van zelf, dat zulke overdrijving bescheiden, beschaafd, uitbundig, grof, ruw kan zijn; geestig, puntig, of met te veel nadruk. Het spreekt evenzeer van zelf, dat zoolang door die overdrijving de geest van den toeschouwer niet in beweging wordt gebracht, zij nutteloos is. En nutteloos is ze tevens, wanneer ze niet zoodanig is, dat ze den

psychischen toestand van den afgebeelde, het wezen van den geportretteerde karikaturiseert, zooals dat zich als geheel voor doet. Een overdrijving van een (geestelijk, in het geestelijke) onbeteekenend détail is dus te mijden — als een ijdel spel.

Het is zeker, dat vele der portretten van Haverman, vooral van zijn mansportretten, die eigenschap van het karikaturale doen zien, en niet altijd even fijn. Dit is psychologisch bij hem te verklaren. Hij heeft een zucht naar het absoluut-voortreffelijke, een hang naar hero-worship. Doordat hij deze zucht verkeerd richt, dikwijls richt, ontstaan teleurstellingen. Die teleurstellingen willen zich uiten. Hij is een portrettist (hoewel niet uitsluitend); hij uit die teleurstellingen in zijn portretten (ge vindt de karikatuur nooit in zijn dieren). Het portret van Haverman is dikwijls karikaturiseerend. Het is dat niet zooals een spotprent dat is, maar meer weggemoffeld, minder duidelijk agressief.

Dat is een der gewone kenmerken van het portret van Haverman.

Welke zijn de andere?

Het portret van Haverman vertoont de eigenschappen van de school van 1890. Het wil dus, evenmin als Veth, de totaliteit van het wezen als eenstemming geven; het wil duidelijk geobserveerde psychologie en nauwkeurige stofuitdrukking. De schildering is dus een andere, dan die der Haagsche school; het leven, het levendige van de toets wordt niet gezocht, maar wel degelijkheid en de kracht van het gesloten oppervlak der verf. De invloeden zijn bij Haverman minder eenvoudig te constateeren dan bij Veth. Bij Veth vindt ge Holbein en Dürer; bij Haverman een poging om in zijne Moeders met kinderen een groote arabesk te vinden, zooals Carrière dat deed. De arabesk is bij Haverman een meer belangrijk deel van zijn pogen, dan ze dat bij Veth is. Ge merkt dit aan zijn silhouet tegenover den achtergrond. Deze silhouet der figuur tegenover dien achtergrond is bij de mansportretten verschillend van die bij de vrouweportretten. Haverman geeft de beeltenissen van mannen graag als een zwaar, gesloten vlak, hij geeft de figuren van de vrouwen meer open, met meer opening tegenover dien achtergrond.

Het portret van Haverman is in 't algemeen, dat van een andere klasse

dan dat van Veth. Hij heeft, natuurlijk, intellectueelen geschilderd, maar niet als type heeft hij dat gedaan. Schildert Veth die intellectueelen in hun maatschappelijke houding, Haverman schildert gaarne iets anders, de zeer welgestelden, en gegeven in deze eigenschap ten eerste. Het bewogene is bij Veth, wanneer het van gevoelerigheid tot gevoel wordt, niet schraal; het is dat eer bij Haverman. Haverman is de ietwat nurksche waarnemer. Hij is gaarne scherp, puntig, zie een portret van een Baker. Zijn geest begrijpt deze getypeerden beter dan het wijde gevoel der Moeders, dan de primaire instincten (dat is zijn verschil met Carrière). Het portret van Haverman is dus meer in de breedte en lengte, dan in de diepte; het profileert zich eer dan dat het een volumen, in een ruimte staande, aanduidt. Toch heeft hij, ééns?, zulk een portret geschilderd van een lichaam, dat rond zich licht, lucht, bewogen ruimte dus, heeft. Het is het portret van den Courantenlezer (den Heer B.). Het is een voor Haverman ongewoon portret, juist door deze eigenschappen, en door het respect voor den afgebeelde, dat ge er in aantreft. De meeste portretten van Haverman zijn duidelijk irrespectueus. Wat de kleedij aangaat, deze is bij Haverman een levendiger ondervonden deel van het werk dan bij Veth. Veth is spiritueeler, maar zijn kleeding is meer dood; Haverman is minder spiritueel, maar zijn kleeding, de schildering van zijn kleeding, is meer levend.

Er is nog meer verschil tusschen deze twee schilders, die gemakkelijk in een bespreking bij malkanderen worden genomen. Haverman is niet zoo onbeweeglijk van kleur als Veth in den laatsten tijd is. Haverman is zeker minder achteruitgaand dan Veth. Ik bedoel hiermee niet, dat Haverman rijker wordt, of blanker; rijker aan inhoud, blanker van kleur in zijn vleeschpartijen. De handen van Haverman op zijn portretten hebben dit storende, dat hun omtrek door een dood rood-bruin wordt gegeven, iets dat troebel is, zooals zijn Naakten dat dikwijls (niet altijd), te dikwijls zijn.

Beide schilders, de officieele schilders van een periode, hebben dat gemeen, dat zij niet wel in staat zijn groote groepeeringen te vormen. Zij zijn beiden daarvoor noch intellectueel genoeg noch zijn ze elementair genoeg. Ze hebben niets van Balzac's der schilderkunst; niets

van kunstenaars met een overvolheid, die ze dwingt tot onophoudelijk scheppen, tot van zich stooten, als ware het eene bevrijding, van geschapen en onafhankelijk geworden wezens. Zij hebben niets vulkanisch; ze hebben niets van den overdaad van Rembrandt. Beiden zijn ze eerder analyseerenden, opeenhoopenden; geen groote instincten ... zij zijn dat als schilder, en als psycholoog. Beiden zijn ze eerder sentimenteelen, maar Veth bergt zijn gevoeligheid achter een beredeneerdheid; Haverman tracht de gevoeligheid te beheerschen door de noodzakelijke? tegenstelling, het cynische.
Hun edities van het Leven zijn verkorte woordenboeken (Rembrandt, da Vinci is alle woorden); zij missen van Titiaan de groote natuurlijke deftigheid, van Mantegna de geleerdheid, die tot een starre, schoone, kolom alles doet worden; van de primitieven het heidensch bloeien der kleur; van sommige Renaissance-schilders den bizarsten geestelijken stand. Zij zijn schilders van het gemiddelde portret van gemiddelde individuen — zij begrijpen geen koning noch de natuurkrachten. Dat is te weten. Want het is niet te vergeten, dat het leven in sommigen onzer en tusschen ons even wreed woelt als vroeger, meer verholen nog, diepzinniger, pijnlijker (wijl minder gestild), schriller (wijl minder verstild); het is niet te vergeten dat dezelfde Hongrigen en dezelfde Dorstigen tusschen ons zijn die vroeger hongerden en vroeger dorstten ... Wanneer we de portretten zien van Veth en van Haverman, en dat is, opnieuw, hun fout — zouden hun beeltenissen ons dat kunnen doen vergeten . . . .

□ 6 □

J a n S l u y t e r s en L e o G e s t e l zijn twee modernen. Voordat ik hun eigen wezen bepaal, moet ik zien te definiëeren wat rond ons te vinden is, en welke verlangens rond ons handelen en daden verrichten ... Wat is er in het moderne?
Er zijn in het moderne drie eigenschappen te vinden, van welke twee als bij malkanderen hoorend zijn te beschouwen. Deze eigenschappen zijn: de neiging tot het vlakke versieren, de neiging tot het abstracte uur, en een andere neiging: de zucht tot naïeviteit; met andere woorden beteekent dat: de verwondering hervinden. Ik heb meer dan eens met nadruk geschreven, dat de

verwondering een groot deel van het kunstwerk is. *Een kunstenaar is de steeds verwonderde.* Deze verwonderde beziet alles met altijd nieuwe oogen (alles ontroert hem) en alles treft hem altijd opnieuw. Hij vindt telkens nieuwe vergelijkingen met andere dingen. Hij geeft, met andere woorden, telkens nieuwe associaties van gedachten. En deze verbindingen van gedachten zijn de dingen, die het kleurmozaiek, dat een schilderij is, durend belangrijk kunnen maken. Natuurlijk mag dáárom het wezen der schilderkunst niet geschonden worden; zij moeten uit dat wezen en met dat wezen zich natuurlijk ontwikkelen. Natuurlijk mag de gang der schilderkunst niet gestremd worden — dat is altijd een fout tégenover het latente. Een schilderij moet eerst een schilderij zijn, en dan een schilderij blijven, wil het durend verzadigen.

De nieuwe kunstenaar is dus langs nieuwe wegen op zoek naar het oude, de verwondering (zulke acties zijn zuivere reacties op het voorgaande: het voorgaande had de hoogmoed alles gevonden te hebben tot het botste tegen het onbekende). Hij wil (en dat is allicht een fout), hij, de kunstenaar, de verwonderde, op ongewone, ongeweten wijze verwonderd zijn. Iets hindert hem daarin steeds, de bewustheid, de analyse van onze période. En omdat die hem hindert, overdrijft hij zijn verwondering, en zoekt het naïeve, de argeloosheid voor de dingen te geven. Hij wil argeloos zijn — als een kind. Hij wil dat laten zien in zijn voordracht. Hij is in staat, met onjuiste middelen, zijn vaardigheid te stremmen, alleen dáárom, inplaats van haar te verrijken, te verdiepen. Hij gaat uit, op zoek — om de naïeviteit, die, alleen als ze innerlijk is, waarde bezit. Hij gaat terug tot allerlei vroegere cultuurpériodes en meent daar dikwijls te vinden — wat er voor hem niet is; hij verwart voordracht soms, en inhoud. Niets is zekerder dan dit. Ge hebt maar nauwkeurig de moderne schilders en hun werk na te gaan, om een eindeloos aantal zich kruisende en zich verwarrende invloeden te constateeren. Dit is iets geheel anders dan één invloed, die doet opleven, versterkt, verjongt, noodzaak is. Deze invloeden, niet alleen japansche en chineesche, maar ook perzische, aegyptische, peruaansche, van wilde stammen en van stammen, die stierven aan overmaat, zijn (zie vooral in

de Duitsche kunst) een bewijs van een onrust, zeker, maar evenzeer van een zoeken zonder orde. Het naïeve kan zóó nooit gevonden worden. — Het naïeve verschijnt innerlijk, en verschijnt na wachten soms, nooit na zoeken buiten zich... Het gezochte-naïeve zal de moderne kunst dus niet verlossen. Het tast het primaire aan. Gelukkig is er een andere neiging, die het zuiverst te openbaren is in de wandschildering.

Onder zoo vele der pogingen, die we zien, kunt ge, naast afzonderlijken, individueel begaafden, een grooten drang ontdekken naar de vlakke versiering, naar een stijlvol ornamenteeren. (Ge moet dit tot ornament willen worden in den onbeperktsten zin hier nemen, niet te linéair, niet enkel van lijnen, maar ook van vlakken.) Dit is wat de nieuwe tentoonstellingen leeren; de nieuwe werken, de nieuwe groepen. Gij zoudt eveneens kunnen zeggen, dat ze romantisch-tragisch zijn. Een nieuwe romantiek is zelfs in de architectuur te vinden... Maar wat beteekent die zucht tot vlak versieren in zichzelve: wat beteekent dat ornamenteeren — zonder welke ge het nieuwe nooit kunt verstaan, noch juist bezien?

De vlakversiering is het overwinnen der drie dimensies zooveel mogelijk tot twee. Zij is een dienende kunst; zij moet dus sterk rhytmisch zijn, omdat een gebouw naar wezen sterk van rhythme is. Zij moet synthetisch wezen, omdat zij gedacht is voor zeer langen duur; zij kan dus geen ijdele toevalligheden in zich opnemen. Sterk rhythme en eenvoud doen haar verwant zijn met het ornament (de abstracte, mathematische constateering van de gedachte schakeeringen in een période en sterk uitgesproken). Dit alles vindt ge, in begin, in aanleg, aanwezig in vele der moderne schilderijen. De nadruk valt, op oude wijze, weer op het vlak. Maar nog iets anders gaat daarmeê gepaard. Het ornament is abstract. Het moderne schilderij heeft de zucht tot het ornamentale. Het zal dus abstract willen zijn. Het zal tevens reageeren tegen wat kortgeleden wet was, genot, genoegen — het zal het daguur ontkennen, de nauwkeurige waarneming der lichtseizoenen; het zal het abstracte uur zoeken, het uur van het geestelijk seizoen. Het probleem van de getrouwheid jegens het natuurlijk licht is geen probleem voor de meest modernen; eenheid, zooveel mogelijk ornamentale

eenheid van het geschilderde zoeken zij, en in een duister gamma, omdat zij romantisch-tragisch meestal zijn.

Zeker is wat het Cubisme genoemd wordt als een der ornamenteele oplossingen te beschouwen. Deze oplossing is te eentoonig — en zij is, anderszijds, niet strak genoeg. Ge vindt haar bij Gestel op de zuiverste wijze in de landschappen uit Mallorca. Wanneer het gegeven meewerkt (rotsen en vierkante blokken van huizen) heeft het, in Gestel's kleur, bekoring. Een zoodanige teekening lijkt soms op een grond, vol-gevallen van blaadjes haast eender van vorm, geschakeerd van kleur . . . .

Ge erkent al dè pogingen in het Nieuwe Portret, de poging ter naïeviteit; die tot het vlakke versieren, en die van het abstracte, het geestelijke uur. Het licht, dat de voorwerpen aantast en verteert (zooals in het Luminisme, en in de pointillé), vindt ge er niet meer. Ge vindt er den voorkeur voor het vlak zijn, de neiging tot groot houden en groot te bouwen, de neiging de psychologie diep te krijgen langs het naieve. Dit naieve wordt dikwijls verward met het ongewone; het groot houden wordt niet altijd voldoende onderscheiden van het schetsen der vormen; saamvatten wordt dikwijls verward met beginnen. Ge vindt er veel moedwilligs — maar ge vindt er waarden, die niet, spottend, te kleineeren zijn. Alle werkelijk zoeken eischt de toewijding van den beschouwer, en er is hier werkelijk zoeken. Er is hier soms meer gedreven geworden dan bewust zelf voortdrijven. Dat is een gevaar, wanneer de eenheid, die zulk gedreven worden goedmaakt, nog niet bereikt is; het is in onzen tijd een gevaar, maar er is dat verrukkende in, dat het nieuwe overtuigingen doet zien, nieuwen geestdrift. Deze maakt vruchtbaar — en deze is altijd noodig naast de kunde, de zielvolheid van anderen, die, wat de voorgangers verwierven, voordragen, alleen nieuw geschakeerd door de eigen persoon èn door den eigen wensch.

□ 7 □

Jan Sluyters is, als vele Hollanders, een realist. De portretten, die hij van kinderen geteekend heeft, bewijzen dat. Hij is, soms verder dan een realist, een naturalist. Dat vindt ge in het klakkeloos aanvaarden der verschijning, en in

zijn teekeningen van kinderen vindt ge dat. Deze teekeningen zijn vol leven, levendigheid, waarneming, en vol vermogen de waarneming dadelijk te realiseeren. De rapheid der hand moet groot zijn in zulke verwerkelijking. Sluyters is een virtuoos. Wat is dat? Het is ook een natuurlijk gemak voor het overnemen van dingen van anderen, en die niet al te diepzinnig, niet al te zeer één geworden met de eigen persoonlijkheid, voor te dragen, snel, half-overtuigend, soms aantrekkelijk, soms ietwat teleurstellend. Het is een gave, die in Holland niet meer zoo zeldzaam is als ze dit was. Dat verwondert niet. De vroegeren waren onderlegd, zuiverder geschoold, maar — wij zijn vlotter in het zien van het essentieele, of zijn we te gauw, en gelooven we de rest wel? Het is mogelijk, dat we wat lichtgelooviger zijn, of wat lichter van geloof dan de vroegeren. Maar wat zullen we doen? Ons concentreeren? Zichzelf verdiepend zich beperken is een aanbiddelijke eigenschap; misschien wordt onze snelheid nog eens zoo groot, dat we stil lijken te staan. Tot zoo lang moeten we, in 't algemeen, wachten. Wij zijn van dat moment de voorrede op zijn hoogst. De concentratie is tot nu in weinigen van ons, en die archaïseeren (hoe logisch is dat) meestal. En daartegen hebben we onzen afkeer uitgedrukt in de phrase (of is het een sententia): we moeten van onzen tijd zijn (waarom niet van de eeuwigheid, of zit die in elken tijd?) Sluyters, het natuurlijk talent, een duidelijk natuurlijk talent, heeft van de natuur dat tekort aan kieschheid tegenover de vormen, dat weer anderen de waarheid noemen. Het realisme had dat niet zoo zeer; het naturalisme had het. Sluyters is, we vinden het weer eens, een naturalist van onzen tijd. Hij is van dezen tijd. Dat beteekent, dat ge van allerlei bij hem vindt, en dat hij van alles gemakkelijk een brok, een deel, een schijn, een werkelijkheid vertoont. Hij is altijd jachtig; als ik hem zie, voel ik dat in den stand van zijn schouders uitgedrukt. Er is haast in hem, haast ten roem. En wie zal hem leeren wachten? De plotselinge overdadige belooningen van niet werkelijk werk? Ik vrees van niet. Sluyters, in zijn Spakenburgsche tooneelen onder Spaanschen invloed begreep toch maar half den ernst van dien Spanjaard. Hij vond ze curieus en ongewoon. Hij is zelf eigenaardig, en schijnbaar ongewoon (het moderne is

reeds dikwijls eentonig!) in vele portretten, waar hij het element der vlakversiering naar voren brengt. Zeker vindt ge in deze portretten de psychologie van den schilder — maar ook altijd die van de geschilderde? Hij haat soms zijn handigheid, Sluyters, maar is gestremde handigheid diepe naïeviteit? Zijn portret is, onverwacht, veel beter echter dan ge denkt. Het portret van Mevr. V. is dat. Het heeft een vicieuse droefenis; ik vind er op dit oogenblik geen ander woord voor. Ik zie het in mijn herinnering. Het is een portret vol kleurerouw: de figuur staat in haar donkre dracht rechtop — met hier en daar een glans van 't een of aêr. De kop van deze vrouwefiguur heeft hij nog eens geteekend; ook daar is het psychologisch accent als hier. Ik wil dit psychologische niet litterair u voorzetten, ofschoon er literaire eigenschappen in zijn, en vele, voor dezen anders alleen feitelijk visueelen schilder. Het schilderij heeft een naar binnen gekeerde intensiteit. Wijder, weidscher heeft de zoogende moeder dat; niet heeft dat de vrouw met den zoeten mond, die als een bloeien van kleur stijgt-op uit haar bad. Ge ziet, ge bespeurt in dezen realistischen, naturalistischen virtuoos nog geen definitieve vastheid (zal die eenvoudig zijn, sober van kleur?) Hij is nog uit op alle wegen. Zijn Mevrouw V. is echter een verwerkelijking, die in zijn werk zal blijven tellen. .

Gestel, de cubist, de bloemeschilder, de schilder van de zonnebloem (na Vincent), handhaaft zich tegenover Sluyters onder de modernen. Hij bezit niet de kracht van diens schilderen; niet de sterke virtuositeit. Hij blijkt bedeesder van wezen, zediger als schilder, maar hij is gestadiger. Er is minder jacht in hem, minder ongewisheid, omdat hij minder oogenblikkelijk eerzuchtig is. Hij is fijn tegenover Sluyters. Het cubistisch landschap uit Mallorca bewijst dat. Zulk landschap heeft dikwijls de fout gemeden van het starre systeem; het dringt zich niet op, dat systeem: de kleurvlekken, die er door ontstaan, zijn luchthandig neergezet. Er is niets opdringends in Gestel. Daardoor zal hij nooit een figuur maken, als soms Sluyters, waar de beschouwing de mindere van de techniek is. Daardoor maakt hij zijn zonnebloem anders dan van Gogh. Gestel mist den

zeer grooten hartstocht van Vincent; hij is geen gedrevene, geen spasmodische; hij is een zinnende, een peinzende. Zijn portret van Rensberg mist daardoor vele dingen, die op den duur mishagen. Het is zuiver, zedig geschilderd, met het gevoel hier-en-daar het volumen tot een vlak te maken. Het is Fransch tegenover het Duitsche in Van der Hem; het is niet akademisch, tegenover het akademische in Van der Hem. Het is een portret, waarin de moderne snelheid van leven en van veranderen niet als eerste dingen gevoeld wordt; het doet niet breed, zooals portretten van Sluyters zich moedwillig breed gebaren. Het mist wel, en dat is hier weer natuurlijk, de psychologische intensiteit van die uitzondering tusschen Sluyters werken, van het besproken portret van Mevrouw V. . . . .

Soms zijn portretten van schilders, wier onophoudelijke bezigheid noch figuur noch portret is, op eens verrassend. De reden daarvan is eenvoudig. Bij hen wordt een portret altijd met lust ondernomen. Zij schilderen nooit een beeltenis met tegenzin; uit noodzaak, of uit gewoonte. Zij hebben altijd dat groote element ter kunst in zich: behagen in wat ze gaan volvoeren. Van deze wilde ik eveneens in dit hoofdstuk een drietal behandelen, omdat ik in deze nog eigenschappen erken, die in de portretten van anderen eveneens aan te treffen zijn, en die me dus tot volledigheid in deze beschouwing zullen helpen. Ge zult de nu te behandelen schilders terugvinden op andere plaatsen, vermeld om wat hun hoofdzaak is; hier vindt ge ze vermeld om wat in hun werk een bizonderheid is, maar, ik herhaal, tegelijk om een bizonderheid, die een eigenschap is, een algemeene eigenschap kan zijn in portretten.

De landschapschilder T h o l e n heeft portretten van kinderen geschilderd, voornamentlijk uit zijn naaste omgeving. Ik heb hem den schilder genoemd, bij uitstek, van het melodieuze avonduur; ge vindt het vloeiende in zijn beeltenis. Zijn toets is niet nadrukkelijk, maar modelleert, al rondend; zijn kleur is niet éclatant, niet uitbundig, niet overstelpend — zij heeft iets van een wijden toon, waarvan ge niet onmiddellijk de draagkracht erkent. Zijn zielsbepaling is van dezelfde geaardheid. Zij is niet pun-

tig, niet dramatisch, niet humoristisch, niet moedwillig-eigenaardig; zij is zeker, zonder betoon van die zekerheid. Hij schildert, die hij schildert, als huisgenooten, als vertrouwden. Hieruit volgt onmiddellijk, dat zijn kinderen niet zijn als die van Jan Toorop, den dramatischen psycholoog. Bij Toorop is in het meisje de vrouw reeds te zien, in de nog niet wetende, zij, die hunkert, benieuwd is naar het komende — de kinderportretten van Tholen vertoonen het kind, nog in het onbewuste, en met geen enkelen droom ter toekomst. Het kind bij hem leeft in een atmospheer, die niet prikkelt, niet opjaagt, niet verwart, die niets verschrilt — maar die is als een zee-dreun, van ver gehoord; even wezentlijk en even onwezentlijk. Het portret van Tholen met zijn melancholie en teederheid, is daar-om niet klein. Het heeft in de verdeeling iets ruims, dat een landschapschilder moet hebben; het heeft in de schildering der kleêren het gemakkelijke, ruime, zekere, dat eveneens van den landschapschilder is. Het portret van Tholen mist het heroïsche, om het intieme te geven. Het heeft de intimiteit, die ge niet altijd erkent, omdat haar aandoening gelijkelijk verdeeld is over het geheel, zonder plotseling accent of kracht . . . .

Humor is de bedeesdheid van lachen-en-schreien tesaam; hij is, zooals het gewoonlijk heet: een lach en een traan. Het is een eigenschap, die teeder van schakeering moet wezen, wil ze haar werking volledig verwekken, en wil ze verkwikken in den weemoed, haar eigen. Zij veelt geen nadrukkelijkheid, omdat ze die niet noodig heeft; ze is een soort erkenning van de ongewisheid van het leven, maar eene die niet rebelleert tegen dat leven; ze is een soort wijsheid, die aanvaardt wat alles bezit aan bloeien en aan verwelken; aan oprijzen, en neergaan. Het is een zacht moedig-zijn . . . .

Deze humor vindt ge in het portret van Lizzy Ansingh naar Mevrouw Martha van Vloten. Het is een klein portret. De kleine portretten van deze schilderes zijn de zuiverste. Dit portret lag haar zuiver. Het heeft de bekoring van veel witten; de kleedij is gemakkelijk, zonder nadruk en toch voldoende uitgedrukt. Maar de humor, die teederheid, die erkent, is in de geheele houding.

Er is hier gedacht (waar-aan niet alle portrettisten denken) dat het geheele lichaam de uitdrukking moet hebben van het karakter — anders stokt de beschouwer nadat hij den kop bezag, bij het overige. Maar de intensiteit der psychologie is, logischer wijze, te vinden daar, waar zij het duidelijkst is, in den kop. Zij is hier duidelijk. In den stand van het hoofd, in de richting, waarin de oogen kijken, in den mond, in het geheel van dit hoofd. Het portret van Mevrouw van Vloten is niet een wonder, maar het heeft het voortdurend aanlokkelijke van een vertrouwelijke zielsopenbaring. Er is niets bestelds aan; het is een portret met de aandoening der genegenheid geschilderd.

Een enkel woord tusschen al deze bepalingen in . . . .
Ik moet wie dit leest, toch niet zeggen, dat dit boekske geen geschiedenis is der tegenwoordige schilderkunst? Ik moet hier toch niet vaststellen, opnieuw, dat het niets is, dan een bepalen van eigenschappen in schilderwerk, van wezens-trekken in een schilderij, en dat ge die nu meer dan minder, dan meer typisch dan meer verzwakt zult kunnen vinden in werken, die ge zult bezien? En er is niets dogmatisch in dit „schilderijen-zien". Het is niets meer, maar ook niets minder, dan een voortgaand gesprek over dingen, die mij lief zijn — onophoudelijk lief. Het is een trachten, vloeiendweg, te weten zien te komen, hoe de psychologische eigenschappen verzaamd, gebonden, vereenigd worden tot een nieuw iets, het werk, dat een eigen, onafhankelijk leven bezitten zal, zoo het goed is . . . . Dit boekske heeft, hoop ik, wat ik gaarne vind, in zulke werkjes: het is geschreven als een bekentenis; het herhaalt iets, wat het reeds zeide, niet om te herhalen, niet omdat het vergat, niet omdat het breed wil zijn waar het, smaller, meer zou voldoen; het herhaalt, omdat het telkens weer dat ontdekt, wat het vond. Het is een boekje zonder eigenwijsheid, meen ik; de liefde is niet eigenwijs — zelfs niet in haar zekerheden; zij vertrouwt meer, dan dat zij bevestigt.

Dit boekske — ik hoop, dat het geschreven zal blijken met een zorg zonder nadruk . . . .

Er bestaat van Coba Ritsema één portret, dat ik niet vergeten wil om een eigenschap, die ge in zulke schoone, kostbare goede dingen, als portretten zijn, kunt vinden. Het is het portret van haar moeder. Het portret is een voorbeeld van grandezza, van een voornaamheid zonder kleinheid. Maar er is nog een eigenschap in, of liever nog een wijze van zijn in, die ge hier niet vergeet. Het is een portret vol latente dingen. Wat beteekent dat? Het beteekent, dat wat ge ziet een aanleiding is voor verder dieper zien. Dat is in de kleur, in de vormen, in den vorm. Dat is in de oogen, schijnbaar weinig gedefinieerd, en toch met een leven vol kracht. Het is in den heelen kop met zijn vele verzwegen beteekenissen. Ieder goed werk bestaat uit onmiddelijk geopenbaards, klaar uitgesproken gevoel, en uit het gevoel dat daarin begrepen, vermoed, verondersteld is. Een werk zonder latents is een arm werk — meestal. Maar het eigenaardige van dit portret van Coba Ritsema's moeder is, dat het latente zoo zeer belangrijk er in is, zoodat het lijkt of er niets anders is dan dit latente, en de openbaring nog moet beginnen van uit dat latente, en niet dus, dat zooals meestal, het latente begint na het geopenbaarde.

Hier openbaart zich de kop als uit een wolk, als uit een wolk van aandoening, die haast niet tot kristallisatie der vormen overging.

SAAMVATTING VAN HET PORTRET.

Waarop moet ge dus een portret keuren? Ondervind eerst of het een geheel is, een schilderkunstig geheel; een verzameling kleuren, vormen, lijnen in evenwicht. Maar dit is nog niets, zoo ge niet in het portret gevoelt, dat een mensch, een menschelijkheid, levend, maar eeuwig geworden, voor u staat, of voor u zich handhaaft: zie of schilderkunst en psychologie één werden. Ge kunt deze eenheid, op verschillende wijze bestaand, vinden in de beeltenissen. Toorop is dramatisch in zijn psychologie; er is actie in zijn zielskennis; hij is romantisch-tragisch. Van Konijnenburg, intellectueel romantisch, bouwt, een tegenstander van het Impressionisme, op vasten ondergrond zijn uitvoerige psychologie. Veth is beredeneerd, dat is niet hetzelfde als geconstrueerd. Hij ziet den intellectueel maatschappelijk. Hij is sentimenteel, soms

innig. Isaäc Israëls is een Impressionist, een luminist, satyrisch in zijn keuze van het moment nu en dan; hij modelleert het voorgestelde in alle deelen, ik meen zijn psychologie houdt niet op met den kop; het heele lijf is psychologisch gegeven. Haverman neigt tot de karikatuur. Hij vormt een groep met Veth. Zij zijn de realisten. Zijn gevoel bedwingt hij door een cynisme. De arabesk, het contour van een figuur tegen den achtergrond is bij hem van meer belang dan bij Veth. Sluyters en Gestel zijn de moderne portrettisten. Sluyters' talent is voller van drang dan van Gestel is, maar Gestel 's beschaafdheid is regelmatiger. Bij beide vindt ge dikwijls de neiging tot het platte vlak in beeltenissen, tot de twee dimensies, gezocht nà de kennis der drie afmetingen. Soms bereikt Sluyters, op meer klassieke wijs, een belangrijkheid als zijn portret van Mevrouw V. is, het portret vol rouw, zooals ik dat noem. Gestel is zuiver en verfijnd in zijn beeltenis van Rensburg. In Tholen vindt ge een eenvoudige toch zekere innigheid, bij Lizzy Ansingh humor, bij Coba Ritsema een grandezza en een heerschappij van het latente.

Ik meen niet, dat ik mogelijkheden vergat in deze opsommingen. Gebruik ze met uw gevoel en met uw verstand.

□ □ DE FIGUUR □ □

Er bestaan schilders, die hun gevoelens, hun verlangens, hun zucht tot schoon uitdrukken in de figuur, in naakten. Het naakt is hun spraak. Zij vullen de vlakken, die zij wenschen te vullen, met niets dan met de schoonheid van het ongekleede menschelijke lichaam. En hoe moet ge dat werk zien, zulk werk ondervinden? De grootste van deze schilders van figuur maken van hun voorstelling een groot spel van modélé's — en dikwijls een groot spel van lijnen, dat door de omtrekken der lichaamsdeelen en der gansche lichamen ontstaat. Zoo'n spel, dat ik gaarne de Arabesk noem van het werk, is een groote golving van gebogen lijnen, die, als een cirkel, in zich zelf moet wederkeeren, en gesloten zijn. De schilder mag dáármee nog niet tevreden wezen. Hij moet nagaan of de formatie der figuren tegenover den achtergrond een vorm doet ontstaan in dien achtergrond, die tevens bekoorlijk, aangenaam, bekorend is. Hij moet dus denken om het negatief en

om het positief — zou ik dat willen noemen . . . .
De figuur kan gezien zijn, als een zuil, die opstijgt van den grond. Zóó zag Mantegna zijn Sebastiaan. De modélé's, de vormen, de spieren, het beenderstelsel, het vleesch kan geschilderd zijn met de lust van den kunstenaar, die tevens een kundig anatoom is (da Vinci). Er moeten geen moedwillige overdrijvingen zijn; de gespannen spier moet gespannen zijn, de niet geprikkelde spier niet gespannen. Ik weet, dat Michael Agniolo het tegendeel dorst bestaan (da Vinci zinspeelt ook dáár-op), maar dat is een uitbundige vrijheid, die alleen een genie als het zijne zich kan doen vergeven, en kan doen waardeeren. Zulk voorbeeld is een ding ter bewondering, maar niet ter navolging; het exces, dat te aanvaarden is, is altijd toch te persoonlijk, dan dat een ander, van anderen aard, het mag nabootsen.

Het spreekt van zelf, dat bij groepen van zulke figuren, van zulke naakten, het rhythme, de wèl-gestelde beweging, van het uiterste belang wordt, en van het uiterste belang is. De smaak wordt een groote factor; de gevoeligheid voor het veel-en-weinig; het wikken-en-wegen treedt op. Dit gebeurt dikwijls niet genoeg. Iemand als Hodler misdoet daar-tegen gemakkelijk; een Italiaan, een Zuidelijke misdoet daartegen niet dikwijls. Bij Hodler vindt ge die groepen, waarin veel hindert. Ten eerste doet de plaatsing als stijf aan, en als te veel bedacht. De nijging der figuren naar elkaar is onjuist tegenover de ruimte tusschen deze; soms is ze te groot; er is geen doorgaand iets: de Continuïteit ontbreekt; de Arabesk hokt en stoot. Dit horten, brokken, en stooten is hier geen bewijs van kracht — het is dat nooit. Zelfs als de onstuimigheid der gevoelens een felheid eischt in de lijnenbeweging, moogt ge dat in de deelen van het geheel hier en daar zeker ondervinden, maar dat geheel moet toch aandoen als verstild, verinnerlijkt rustig: het kunstwerk is een levende rust; het is een fontein, een waterwerk, spuitend vol schakeering, maar telkens van vaste figuratie . . . .

□ 2 □

Sommige der figuurstukken zijn als een gesloten dans; anderen lijken open door het licht. Sommige zijn sculpturaal; over andere vlaagt het licht.

□ 3 □

Het licht kan haast gelijkelijk de figuren bestrijken. Bij een schildering, die vlak moet zijn, is dat een eerste hulpmiddel. Maar overal moet wel gelet worden, zelfs bij den meest geschakeerden lichtval, dat de verdeeling der lichten over het vlak (en die der krachten) niet het geheel op onregelmatige wijze verdeele; het werk moet goed zijn te overzien. Ieder kunstwerk (wil het groot wezen) moet gemakkelijk zijn te overzien naar de schilderkunstige eigenschappen bekeken, naar den bouw, naar de gedachte. Dat is de uitdrukking der eenheid. Anders wordt het episodisch (vele der modernen zijn dat; Toorop is dat naar de gedachte). De picturale eenheid is de meest noodzakelijke. Die vindt ge bij Toorop. Die redt. Die maakt, dat ge het werk gevoelt als een „vrijheid", dat is een oplossing, juist, overeenkomstig het diepste wezen der gebruikte kunst.

□ DE MUURSCHILDERING □

De grootste uiting der schilderkunst is de muurschildering. Zij is een voorstelling van eeuwige eigenschappen in den mensch. Zij moet die eigenschappen geven, gebonden, in het rhythme van het gebouw, waarin zij haar plaats vond, en zij moet die eigenschappen doen zien, even maar geschakeerd door den geest van den tijd, waarin ze ontstond. Zij moet zijn innerlijk, sober, synthetisch. Zij is een betoog der eeuwigheid in den tijd. Zij is de mensch niet in zijn alledaagsche handelingen, maar in zijn daagsche, steeds weerkeerende, eeuwige handelingen. Zij moet de begeerte verbeelden, en het loslaten van het bezetene; de wisselingen door het verkeer; den deemoed, en de zelfbewustheid; den droom, dat is de vlam der Realiteit, en de Realiteit zelf. Zij is vol geest, maar zij is zonder kleinheid; zij is niet detail, maar zij is samenvatting. Zij is schilderkunst met den grootsten gang, en zij is meest volstrekte psychologie. Zij kan teeder wezen, maar zij is verheven door zekerheid. Zij is de steeds herhaalde Bekentenis van onze grootheid — en dikwijls het bewijs van onze zwakheid in onze grootheid. Zij is de schilderkunst van de gebouwen der gemeenschap; zij is picturaal geworden Idee, en ideaal.

Maar — keeren wij ons naar de per-

sonen, die deze muurschilderingen maakten, en kunnen maken. We vinden dan: Derkinderen, Holst, Toorop, Thorn Prikker en Willem van Konijnenburg (er zijn nog anderen, maar zij zijn niet straf genoeg van wezen om in dit kort bestek te worden gekarakteriseerd).

Derkinderen is hij, die eerst herbegon. Zoo als altijd is de eerste in den beginne te schraal, maar Derkinderen overwon die schraalheid door een zoelheid, die ik de romantiek van den wierook wil noemen.

Roland Holst is de tweede; onder Engelschen invloed werkend, is zijn pogen: de wandschildering van het Socialisme in Holland te geven. Zijn kunst is beschaafd, maar niet rijk aan ideeën; zijn figuur heeft voor mij iets te tijdelijks aan zich. De kleur won in warmte.

Toorop als altijd eigenaardig, is dit in sectielen, die als wandschildering kunnen gelden. Hij doet ook hier zijn dramatische psychologie zien, die ge in zijn Apostelen vindt, en zijn curieus-symbool.

Thorn Prikker's lijn, zwevend, omvaemend, teeder, elastisch, horizontaal meer dan verticaal, heeft vele mogelijkheden tot een bloeiende versiering.

Van Konijnenburg, ten slotte, zou, zeker, hecht van constructie, zijn idee en idealen voordragen op de plaats hem aangewezen. Het gevoel der architektuur is, met Derkinderen, het meest levendig in hem.

Een vijftal als dit, is een bezit, een werkelijk bezit in ons land.

DE FIGUUR IN HET LANDSCHAP

De naakte figuur, de naakte stoeten, de faunen, de schrikkerige nymphen, de dierlijke satyrs worden in Holland weinig geschilderd te midden van een innig meelevende natuur (Monnickendam heeft neigingen daartoe). Dat is duidelijk en dat heeft alle reden. Zulke schildering, kristallisatie van een vertrouwden, openhartigen omgang met de natuur, eischt milder streek, feller zon, zuidelijker zin. Daar ontstaan deze werken noodzakelijkerwijze. Daar trekken de stoeten uit; daar is het bosch beweeglijk van eender gezind, hoewel anders gebouwd, leven. Daar wordt de landouw heroïsch van menschen en panthers, of daar zet alles zich tot een teeder en diep systeem van kleuren en standen.

De Figuur in het landschap is van

onzen tijd, en in Holland te vinden. Ik bedoel hiermee de schilderijen, waar de figuur hoofdzaak is, niet bijkomstigheid; ik bedoel hiermee die uitingen, waarin de soms typisch gekleede figuur (Spakenburg van Sluyters, Volendam van Van der Hem) het hoofdaccent heeft.

Op één invloed is met nadruk op deze plaats te wijzen; op den Spaanschen invloed, op dien der Zubiaurre's meer nog dan op dien van Zuloaga.

Zijn er redenen te vinden voor dezen invloed?

Inderdaad.

Voortdurende invloed is altijd vol reden. En welke is, wellicht, de voornaamste reden hier?

Ik moet u wat vertellen van dat, wat ik de Verwondering noem, en soms de Stupefactie noemde. De kunstenaar moet de steeds verwonderde wezen. Iedereen hoorde dat te weten, en vroeger meende ik, te dikwijls, dat allen dat wisten. Het is niet zoo; hoe langer ge omgaat met hen, die schilderijen liefhebben, hoe meer ge ziet dat zij er weinig van weten; dat weinig hun tot bewustheid wierd, en tot intellectueel bezit. De kunstenaar is de verwonderde, de steeds verwonderde, die schoonheid maakt. En wij waren op weg, door wezen, door onderwijs, door ijdele wetenschap, en compileerende vorschers de verwondering over de dingen te verliezen. Alles werd naar feiten en naar maten aanvaard — niet naar wonderlijk wezen of naar wonderlijker achtergrond. Dit ging zoo ver, dat een innerlijke nood ontstond. De Spanjaarden kwamen, en hielpen in dezen nood. Ge begreept, dat de Zubiaurre's verwonderd waren, dat de dingen voor hen een geheimen, vreemden achtergrond hadden; dat zij meer bezaten dan enkel feit en enkel maten. Dat is een reden voor hun invloed. En zij waren, dat volgt hieruit, en dat is haast hetzelfde, naief. Ze geloofden in wat ze deden in hun verwondering. Ze waren nog iets anders. Ze waren, als steeds Spanjaarden zijn, realisten, en psychische realisten.

Wij, Hollanders, houden van een detailleerend realisme (de groote uitzonderingen bevestigen den regel). Wij vonden dit in de Spanjaarden, en wij vonden er ernst. Wij vonden geen dorheid echter, geen opgeslotenheid. Achter de figuren bloeiden de vioolkleurige of groote gele hemels open, en waren een

phantasie-rijke achtergrond, een droom achter de realiteit. Ook dat verzaadde. En de Spanjaarden gaven vele dingen, soms allen, in den zin van een stilleven. De Hollandsche schilder is gaarne een schilder van stillevens. Ons leven voert daarheen: om te zitten en te zinnen bij de dingen. Het is een goede raseigenschap, die leegten voorkomt. Wij vonden die zelfde zucht tot stilleven, tot nauwkeurigs, maar strakker, straffer, grooter . . . .

De invloed der Spanjaarden is dan ook onmiddellijk groot geworden bij de Modernen. De Spanjaarden zetten de figuren, stijf in hun ernst, onmiddellijk vooraan aan het schilderij, zoodat de voeten den onderkant van het werk raken, het hoofd tegen den bovenkant stoot. De modernen doen dat. Ge vindt bij hen dezelfde figuren-stand, hoewel niet denzelfden hoekigen ernst als bij de Spanjaarden. Het weefsel van het werk is bij ons losser; ge zoudt zeggen de draden zijn niet zoo stijf — en er is nog iets anders. De kleur van velen der modernen is tragisch-romantisch in Holland, zooals ook de aard van Toorop is.

Een andere invloed, groot op de voordracht van het landschap en op die van de figuur, is Cézanne. Zijn sobergeschakeerd, vlak werk, is in menig schilderij terug te vinden.

DE FIGUUR IN HET BINNENHUIS

Even weinig eigenaardig als voor Holland is de naakte stoet in een bosch of over de open vlakte zich bewegend, even natuurlijk is voor ons de figuur in het Binnenhuis. Wij zijn de natie van het Landschap en van de figuur in het intérieur (wij waren dat wel eens te veel). Wij zijn een volk van verstoken innigheid, van soberen hoogmoed, meer dan een van weidsche Staatsie. De laatste zijn wij gemakkelijk geneigd te onderschatten — omdat wij haar niet genoeg eigen kunnen worden. Onze praal is altijd een burgerlijke geweest, te veel voor de buren — en daarom, uit zelfverweer, vinden wij anderer staatsie dikwijls onecht; zij is grooter ruimte gewoon dan wij gewend zijn te bezitten — evenals de dandy schriller van geest is, meer scherp en snel, dan wij, de langzamen.

De figuur, gekleed, in het Binnenhuis is naar en op onzen trant. Daardoor

kunnen de schilders zich uiten, daar-in hebben zij soms zich voortreffelijk ge-uit (Vermeer).

□ 2 □

Twee wijzen van uitingen zijn voor onze periode kenmerkend.
Twee zeer verschillende uitingen zijn het, waarvan de eene zeker Hollandsch is (of intiem, of met stijl) terwijl de andere internationaal (dat is niet dikwijls dieper!) luministisch, het in feller betoon zoekt, in feller bewogen massa, in feller, modieuzer kleurenspel.
D'eene gaf en geeft het boere-binnenhuis, de andere den avond, de bar, het koffiehuis vol van laatlevende dierkens, om ze met een vroolken naam te noemen, een tegenstelling in hun snelle levens tot de langzame, gestadige vrouwen van het boerevolk.
Tot nu toe heeft de laatste uiting de eerste niet in Holland overtroffen. Dat komt niet om het onderwerp alleen; het komt uit iets anders voort. De schoonheid, in de tweede soort binnenhuis etc. te maken, is eene, waarbij ernst alleen niet voldoende is, en niet voldoet gezapigheid en bezadigdheid. Er is iets anders voor noodig, dat minder in onzen aard ligt, en nog minder in den Duitschen aard, die feitelijk weinig lichtgevoelig is. Voor het tweede binnenhuis is noodig, dat het licht als een bloem van licht zich stengelt tusschen en over alles (Isaäc Israëls kan dat soms), dat de heele ruimte vol is van een fijnen adem van licht — een uiterste gevoeligheid voor gradaties, voor schakeeringen is noodig, en noodigst.
Voor de eerste soort voldoet, ruim, onze wijze van schilderen. De figuur wordt daar niet te fel aangetast, door den lichtschijn; de acties zijn vertrouwd, de figuren zelf zijn haast traditioneel zeker. Een patricisch interieur met patricisch portret is daartegenover in Holland weer zeldzaam. Het mist voor het landelijk gevoel onzer schilders zekere eeuwigheden.

□ □ SAMENVATTING □ □

Het portret en de figuur zijn de belangrijkste uitingen der schilderkunst (wees de tijd niet hetzelfde uit?) In het portret kunt ge de energie van de figuur sterk geopenbaard vinden; zoek die dus daar. In het stuk met de vele figuren moet ge nagaan of het rhythme werd gevon-

den; of er tusschen alles een na te gaan verband ontstond, een schilderlijk, en een van de ideeën; een van beide te saam. Ge moet zien of het lijnen-rhythme in zich zelf weer keert, en zoo eindeloos wordt; of de volumina niet botsen door lichten en krachten (donkerten); of er een klaar overzicht, een heldere overzienbaarheid werd verworven. Ge moet bij de figuur in het landschap een eenheid van stemming vinden, of een contrast, dat een eenheid brengt; stemming van figuur en interieur kunnen zich op de zelfde wijze verhouden.

In de muurschildering moet ge de algemeene gevoelens, de eeuwige, van de menschen hervinden, alleen geschakeerd door den geest van den tijd. De rhythmen in het werk moeten de rhythmen van het gebouw zijn; stijl bij stijl. De muurschildering is de grootste uiting. Het is daarom te betreuren, dat Toorop's kruisstaties niet als zoodanig gegeven zijn, en niet grooter van formaat. Sommige lijnen-richtingen waren dan allicht zuiverder begrepen.

Toch is over onzen tijd, wat muurschildering aangaat, niet te klagen. Iets bereidt haar bestaan voort, onze nieuwe verscholen (?) decoratieve, synthetiseerende zin. Er is een onderstroom, toch, zelfs in de meest dwaze uitingen tegenwoordig, die naar de vlakke versiering voert.

Twee schilders, aangewezen voor dit werk, uitten zich daarin nog niet, of nog niet op voldoende wijze: Thorn Prikker en Willem van Konijnenburg, d'een al wijde zwier, d'ander geserreerde Idee.

Dat ik hier de Figuur uitvoerig bespreek heeft reden: het landschap kwam op de tweede plaats; — de Figuur verwint in onze periode.

□ □ HET LANDSCHAP □ □

De schildering van het Landschap is den Hollanders zeer natuurlijk. Het ligt hun, zooals dat heet. Waaruit dat voor komt is een voorwerp voor een andere studie: er bestaan vele hypothese's omtrent deze, onze, begaafdheid, en er zijn daarbij die vernuftig zijn, maar onzeker blijven.

Het Landschap is de voorliefde van de Haagsche school geweest. Het is dan

de uitdrukking van pantheïstische romantiek. Zij is het behagen bij Maris in een rijk-georchestreerd werk, dat van de Hollandsche natuur meer een zeer melodieuze paraphrase was dan een synthese. Bij Weissenbruch werd het Landschap, langzamer, tot een grootsche, toch niet zware, eenzaamheid, na eerst een pétillante weergave geweest te zijn. Gabriël, dat is de Polder; de nuchtere, zeer zuivere beschouwing daarvan; de zucht om de kantigheid van een boompje te zetten tegenover de gestrekte lijnen. Gabriël is een klaar wolke-effect over een Hollandsche streek — soms een melodie van morgennevels.

Willem Maris werd de Zon, het Zonlicht, na het grijs, fijn grijs getij; Mauve, zenuwvoller, en vroeger gestorven, bleef in zijn grijs, dat van een uiterste gevoeligheid is, een afzonderlijkheid.

Daarna komen de volgelingen dezer school; dan komen de modernen, dat zijn, die nu actief zijn, en nieuwe inzichten vertegenwoordigen.

Dadelijk moet bij het nieuwe landschap de naam van Vincent van Gogh worden genoemd, eer nog dan die van Cézanne. Vincent is voor Holland de versneller van den gang geweest. Hij is de openbaar-uitbundige; de openbare Pijn zonder zelfzucht; hij betrekt niet alles op een persoonlijk feit, zooals Strindberg, in wrok, altijd heeft gedaan; het persoonlijk feit bij hem wordt onmiddellijk in verband gebracht met het niet meer eigentlijk persoonlijke. En dat is van den hartstochtelijken kunstenaar. Vincent is de Hartstochtelijke, en ik heb het meer gezegd: hij heeft voor vele Hollanders, voor mij, het geloof in den Held hernieuwd; zoo openbaar toch was zijn moeite, zoo durend zijn zucht tot het schoone. Hij is de versneller van den gang geworden. Het Landschap is bij hem niet de plots verstilde dans van vele schoone boomen met rijk loof, noch den weidschen zwaai van sonore wateren, noch de vastgestegen stand van bergen en steenen en huizen; alles pulseert, wanneer hij typisch is geworden, op het bonzen van zijn onrustig bloed.

En is het juist zóó te zien, zóó te zijn, zóó te wezen?

Ge kunt anders vragen: bracht deze Onrustige baat?

Wie de werkingen dezer onrust kent, weet, dat de onrust leven bracht. En

leven is de praemisse der kunst. De conclusie is stiller, grooter, staeger, statiger, meer kristal, maar zij is na het Leven.
Vincent heeft het leven gebracht. Niemand dorst zijn ontstuimigheid ontkennen, niemand kon dat, maar ook niemand kon zijn ernst betwisten. Daardoor zijn zijn zonnebloemen als trage convulsies van kleur; daardoor is zijn laat landschap, het stroomende, zooveel zeer doende aan het hart.

Ge begrijpt, dat Cézanne Vincent een dwaas moest noemen. De beste Cézanne's vertoonen een natuurlijke eeuwigheid; zij zijn niet dood, maar ver, afgescheiden van het leven. Zij zijn geen convulsie, maar rust. Ze zijn décoratief, naar het vlakke heen geschilderd; en ze hebben de statigheid van een ander plan der natuur. Hun kleur is als een gobelin; de van Gogh's, vanaf de zwaarte der Brabantsche stillevens tot de zwaarste zijner meest late landschappen, hebben niets van het wandtapijt.
De Cezanne's staan in het licht van een abstract uur; van Vincent zijn de werken altijd te ondervinden als in het levende uur van den Hartstocht geschilderd, gevonden, beleden, en afgestreden. De Cézanne's zijn meer van décoratieven aard, zij passen dus in den allerlaatsten tijd; ze lijken soms: inmaterieel, enkel psychisch; Vincent is zeer van de moeilijke aarde, en zeer van het gevoel. Hij is niet décoratief, wat een abstractie is (ten minste hij is zelden intellectueel-abstract) . . . .

Er zijn nog meer wijzen van zien mogelijk: b.v. de intellectueel-romantische, die weer verscheiden en verschillend is van de twee genoemde. Dat deze uiting zou ontstaan, was niet zóó onverwacht als dat sommigen mag lijken, en nog mag toeschijnen.
Het intellectueel-romantisch schilderij in Holland is van dezelfde geaardheid als de architectuur — op een strakken, mathematischen ondergrond bloesemt het voort, en staat het, stevig-gefundeerd. Het is romantisch, maar meer op zuidelijke manier; het modelleert zooveel mogelijk. Het is heroïsch, zoo het zijn volheid bereikt; dáárvoor heeft het een vastheid, die door evenwijdigheden niet alleen ontstaat; wèl door subtiele herhalingen. Het

is realistisch, en idealistisch. Dat is mogelijk. Het dient een idee, maar mijdt het theoretische door nauwkeurige natuurkennis. Het is wetenschappelijk, maar de wetenschap dient; het romantische overwint steeds het starre. Het moet door het romantische zich een sterke tegenstelling voelen met het luministische landschap, teeder van lichttoeval. Het doet dat. De verscheidenheid wordt soms met wrok gevoeld. Natuurlijk is er een gevaar in het wezen van dit werk; dat gevaar geldt voor de volgelingen, niet voor den Leider. Het is het alleen doen voelen van het geraamte van het schilderij; het niet bedekt zijn van dat geraamte door het bloeiend vleesch der ontroering. Dit komt voor.

Nog een ding is bij deze uiting te constateeren: zij zoekt vastheid; zij keert zich naar tijden van vastheid. Eerst vond ze die in de heroische renaissance, individualistisch als zij; dan in een vroeger tijdperk, het aegyptische, zwijgender, grooter.

Het cubistisch landschap (monotoner van oplossing dan past) wordt in Holland gevonden. Ik heb het cubisme gekarakteriseerd als feitelijk een oplossing naar het platte vlak toe; ge bespeurt dit ook in het landschap. De fouten er van zijn dikwijls duidelijk, en het is een bewijs tegen de algeheele juistheid, dat een groote fijnvingerigheid, en zal ik zeggen fijnoogigheid noodig is, om een cubistisch gegeven landschap als iets behoorlijks voor te dragen. Meestal is hier en daar de lijnformatie, de vlakverdeeling te bruut -- en meer dan menigmaal voelt ge, dat sommige aanhangers van deze wijze van voordragen, nabootsen, en niet eens de theorie en waarom het gaat verstaan. Daardoor ontstaat onmiddellijk de formule, het procédé, de tot formule geworden dwang. Één schilder omgaat, lichthandig, alleen deze fouten; zijn mozaiek is niet te geforceerd.

Er bestaan nog andere vormen in de landschapskunst.

Het Expressionisme vindt ge.

Wat is het expressionisme?

Een Impressionisme.

Het is dat — en niets anders.

Het is gevoel in wording vóór het kristalliseeren. De Winter heeft dat begrepen; hij wil nu formeeren. Hij wil meer

dan de kleur als een brand; hij wil den vorm — zooals de Oosterlingen dien geven, schijnbaar eenvoudig, maar inderdaad gecondenseerde zielezaligheid. Hij wil dat — het is de logische daad, na zijn eerste pogen. Hij wil, wat ik steeds noem het kristal, de voldongenheid. Deze voldongenheid geldt voor alle geestelijke staten in het heelal als een juist einde. Hij is iets, waartoe een ieder gedwongen wordt — ten slotte. Het is een stellig samenvatten; het is overzichtelijk worden; het is beheerschen; het is vrij zijn tegenover wat ge geeft. Deze drang is zoo sterk, dat een aantal lieden, die ge de aanhangers „van het verspreide" zoudt kunnen noemen, zoetjes-aan zich voelen wijzigen tot zij in de buurt komen van het kristal.

En ik wil hier, bij deze theoretische uiteenzettingen, nog iets voegen. Een schilderij is een schilderkunstig geheel ten eerste; natuurlijk moet het dat zijn; dan komen de latente dingen van den maker erin — maar het moet meer zijn dan een gebalanceerd aantal kleurvlekken. Het moet associaties rijk zijn; gedachte-verbindingen doen ontstaan. Ik heb daarop gewezen — ik weet te goed, dat daarop gewezen moet worden tegenover sommigen die den bruten staat verkiezen tegenover den geschakeerden. En ook moet hierop gewezen worden tegenover de armoe van „abstract" werk (Mondriaan's zwakte is mij patent).

◻ ◻ SAAMVATTING ◻ ◻

Hemel en aarde, lucht en landschap zijn onafscheidelijk één. Zie of dat zoo is, wanneer ge een landschap beziet. Dit geldt voor een gephantaseerd landschap even goed als welk ander; er zijn natuurlijkheden, die in onze westersche kunst niet worden omgaan, omdat zij ten eerste realistisch is. Zie dan, of wat de schilder gaf op zijn schilderij een onafhankelijk geheel is, en niet een stuk, zoo maar uitgesneden uit de natuur; onder en boven, en op zij moet het af zijn, een einde hebben. De „tranche de la vie" is nooit meer dan een aanzet. Ga dan de gezindheid na, waarmêe de schilder schilderde: daaruit wordt alles verklaard wat er op kwam. Daarmêe wordt de stemming bepaald van ieder voorwerp ten opzichte van het andere. Ga na, na deze eerste, noodzakelijke groote dingen, wat er nog meer in kan zijn; kunde en kennis van het licht, kleur als bloesem of als een storm,

droom, of gezindheid ter objectiviteit. Geniet daarna van de détails, zoo het schilderij ook daarop geschilderd is; en bedenk, dat da Vinci het nooit beneden zich geacht heeft vele studies te maken, van planten, van den stand der blaeren, van alles. Ge zegt: dat is wetenschap; bij hem was het wetenschap, die diende. Is het schilderij een intellectueel-romantisch werk, ga dan na of de fundamenten, het geraamte juist is ter stemming, en omhuld ten leven, door den bloei der ontroering.

◻ ◻ HET STADSGEZICHT ◻ ◻

Het stadsgezicht is voor den Hollander het landschap van steenen; het steenen landschap. Dit beteekent, dat hij hier niet vindt wat de architekt vond al bouwende, maar dat de Hollandsche schilder, zijn natuur getrouw, kleur zoekt, intimiteit, niet de ideëele maten. Hij kan dit, zijn werk keurend naar ander inzicht, zoo doen, dat hij de steden, die hij schildert, actief ziet, of passief; als centrum van actie, of als midden van bepeinzing. De figuren, geplaatst in deze omgeving, volgen, natuurlijk, den algemeenen drang; zij zijn het makkelijkst hulpmiddel om d' activiteit eenvoudig uit te drukken. Het stadsgezicht van Breitner is actief. Het stadsgezicht van Breitner geeft de actie der trams, der dokken, der bouwers, der nieuw ontstaande buurten. De drift er-in is groot. Het stadsgezicht van Breitner is het stadsgezicht dier steden, die zich wijzigen, of zich uitbreiden. Het is een stadsgezicht, klinkend van kleur, drok van bewegen. De kleur brengt het in verband met de kleur van Jacob Maris. Maar terwijl Maris' stad enkel „de symphonie" is, of liever, de groote paraphrase der kleuren van een Hollandsche stad, is de latere Breitner dat niet zoo zeer alleen. Een nieuw element, het realistische, zelfs het naturalistische, komt en kwam daarbij. Ge vindt dit bij Breitner ook in de figuren, die zijn stad bezielen. Zij leven meer afzonderlijk dan de figuren leven in de steden van Jacob Maris; zij zijn daarenboven van een andere geaardheid. Het naturalisme is zeer sterk in ze. Breitner is in één soort van figuren maar psychologisch, dat is typeerend, de kenmerken van het soort duidelijk weergevend. Deze psychologie vindt ge in zijn Meiden, gaande over de brug, waarachter de stad in

komenden regen donkert, of in de landloopsters vóór de sneeuw. Deze laatste zijn merkwaardig. Ge kunt ze verbinden met Breughel's boeren. Breitner is daarnaast de schilder der paarden; ook in het stadsgezicht geeft hij ze. Ook hier weer is de actie één en eerste; de kleur vol, de drift groot. En één keer naderde deze schilder, langs zijn eigen drift, tot het Tragische; ge vindt dat in het witte paard van Montmartre. De vraag rijst: was Breitner onmiddellijk de stad-in-actie? . . . Hij is er gekomen spoedig, volop, na de schildering van stille buurten . . . .

Tholen is Breitner's tegenstelling, als schilder van steden. Hij zoekt de plaatsjes langs de Zuiderzee, waar de stad, het stadje passief is, peinst, of, klein, zijn bezigheden volvoert. Hij is de schilder, daar, van het kleine ambacht, van de traditioneele dingen; van den steenhouwer, werkend in de schemering der linden, van den scheepstimmerman, bezig op de oude werven, met hun rommel, intimiteit van arbeid, teederheid van laat licht. Tholen is de schilder der schemeringen. Dan is hij op zijn allerbest. Hij weet dan, even nog, de vormen te bewaren, vóórdat die vormen dommelen gaan in gemeenzaamheid. Feitelijk is hij een romanticus. Hij heeft den hang naar het donkeren. En daarbij dien hang naar de ster, die zacht in licht ontlook, of naar de enkele lantaren (in Enkhuyzen!), die de schaduwen doet wemelen. In deze dingen is hij de schilder Tholen. Hij is, de volgeling der Hagenaars, een persoonlijkheid. Hij heeft een aantal onderwerpen geschilderd, in vrije keus, waarvan soms anderen zich een specialiteit hebben gemaakt.
Zoo ik zijn wijze van werken wil karakteriseeren, kan ik die niet anders noemen dan in vloeiende lijnen en vlakken de volumina geven. Zijn schilderij (de studies van Tholen vormen nu en dan daar-op een forsche uitzondering) is een schilderij niet met een fel accent, maar een, waarop het licht, meer gelijkelijk verspreid, overal leeft. Het werk overreedt daardoor langzaam; het geeft geen schok, zooals vele andere van tegenwoordig. Het gevaar van deze wijze van schilderen is, dat het gelijke licht oppervlakkig wordt — de bekoring is: een zachtheid die duurt . . . .

Witsen is de schilder van Amsterdam,

maar anders dan Breitner. Breitner is veel grooter schilder, in den absoluten zin van dat woord. Breitner is een natuurtalent, Witsen is een beschaafde, die schilderde.
Hij ziet Amsterdam als een stad van patricische huizen, als een stad vol herinnering, terwijl Breitner, de Rotterdammer, die Amsterdam schildert, de stad voelt als een kern van actie. Met denzelfden geest schilderde Witsen Dordrecht, eveneens een stad van Hollandsche patriciërs. Hij schilderde daar de gracht met den achterkant der huizen, met de zonnegordijntjes neer, met de bloempotten, met het bruine, stilstaande water. Het was een kleiner Amsterdam, waar hij de groote grachten (te photographisch nu en dan) heeft weergegeven. Totdat hij lusteloos werd. — Hij zocht zich toen te verplaatsen. Hij ging naar een klein plaatsje in Holland, waar hij zijn lust niet hervond. Hij, die Londen, Amsterdam en Dordt op zijne wijze had gezien, had misschien in een andere groote stad den drang hervonden — en altijd vraag ik me af, waarom ging hij niet naar 't oude Praag?
Want — het zou moedwillige onwaarheid zijn, te beweren, dat Witsen's vuur opnieuw opvlamde in de bloemstukken, die hij nu maakt (met hun harden achtergrond) of in de portretten, die hij d'Amsterdammer met het gevoel voor het patricische, burgerlijk maakt, glad; niet met het vlakke der sterke spanning, niet strak, maar lusteloos-vlak opnieuw, met geen spanning onder 't vlak.

Vermeer is de schilder geweest, en is steeds de schilder van Delft. Hoe zouden wij ons Jacob Maris moeten denken, zonder dat werk? De schilder van Hattem, Voerman, heeft eens iets gemaakt, dat iets leek op Vermeer: een stadsgezicht met bloeiende tuinen. Het is niet zijn eigenlijk werk; dat is wolkebouwen over den spiegelenden Yssel met de koeien traag op den oever, of half in het water, of het is koeien in de wei en het stadje erachter (in zijn tijd, toen hij minder bloemig van kleur was, was hij grooter). Het stadsgezicht van Voerman had, zeer in de verte, iets van Vermeer, maar het was alleen de schaal ervan; er zat geen diepte achter.

Het stadsgezicht van Isaäc Israëls, het is de gevoelige schildering van het licht; en de soms moedwillig overdreven

schildering van het licht, overdreven tot een hooger toon, waardoor een stadsgezicht uit Holland de fleur krijgt van een stadsgezicht in Frankrijk . . . Het stadsgezicht van Isaäc Israëls is ten eerste het licht. Dat licht is als een glanzend bewegend poeder tusschen en over alle dingen, dikwijls; dikwijls is het vlagend zonder eenige scherpten. Het is soms zeer zuiver, en het krijgt een teederheid door de fijne waarneming. Ik herinner mij een klein plein te Parijs van hem, met boomen, met bankjes daaronder, met menschen op die banken . . . het was een zoete stille zomer van licht, die daar levend zich openbaarde. — Daarnaast komen feller accenten voor, maar nooit is het werk in den slechten zin een exces . . . Ge geniet het stadsgezicht van Isaäc Israëls zooals ge een boeket schoon vindt; er is teederheid en fonkelen . . . .

Bauer's stadgezicht uit het Oosten is dikwijls het geëtste. Het heeft dan een bekorende, ietwat koele gratie van de lijn. Het is het Oosten uit de 1001 Nacht zooals wij dat zien, met, en dat is niet te vergeten, in de figuur wel eens een komisch accent (zonder komischen zin geen geestelijke gezondheid bij romantici). Wanneer hij het Oosten schildert, in zijn groote schilderijen uit den laatsten tijd, dan vindt ge daar een maannacht over een huis, die niet dramatisch is, maar langzaam, en die alles vol maakt in een rijk, toch rustig heen-en-weder gaan van het licht, of ge vindt er iets anders: zachte rooden, vele luchtige gelen, en een blauw als verzwakte lapis lazuli, een blauw-met-groen als bij Vermeer, maar verteerd van de zon tot een ijle lichtheid. Hiermee bouwt Bauer zijn steden op, die iets hebben van een décor — omdat deze steden, met hun hooge en bizar versierde gebouwen, dat lichtelijk hebben voor ons, en wij ze meestal slechts ervaren in de tooneelversiering van een ver drama.

Willem van Konijnenburg's stadsgezicht is hierbij te noemen. Het is een gephantaseerde achtergrond (een phantaisie, gegroeid op reëele elementen, gebouwen van pasgeleên en van langgeleên) achter zijn karren met ossen, achter zijn karren met den hooggezeten menner — een onderwerp, niet zonder vrucht voor den

beschouwer te vergelijken met de wagens en wagenvoerders van Breitner's Amsterdam.

Het stadsgezicht der pointillisten etc. vindt ge bij Wolter. Het zuiverst is hij in zijn gezicht om Amsterdam, hetzij hij den Amstel geeft (van uit zijn huis) vol blauwen schaduw, en vol blanke zon, 't zij hij een vaart geeft, levendig van grijzen, levendig van krachtige grijzen, en met een vol gewapper van vele kleuren.

Het Stadsgezicht is zeldzaam bij de allerlaatsten; zij schilderen de figuur en het stilleven bij voorkeur; nu en dan het landschap. Gestel heeft in zijn kiesch cubisme een stad op de rotsen van Mallorca neergezet — maar deze dingen zijn meer te beschouwen, als een landschap, dan als een typisch stadsgezicht. Verster heeft het stadsgezicht als stilleven gegeven, Toorop als een achtergrond van bizonder belang (zie het Heilige Schreed).

□ □ SAAMVATTING □ □

Veracht de perspectief niet (da Vinci eerde ze). Veracht geen perspectief in het stadsgezicht. Zij is overal een der middelen ter eenheid.

Zie, of het stadsgezicht een groei is; niet een willekeurige groepeering van steenen; zie of de schilder het begrip der samenhoorigheid uitduidde; de streng-gestelde constructie of de willekeurig? zich schikkende noodzaak. Zie ook hier het onmiddellijk onderscheid tusschen het romantische, en het realistische. Zie, als bij het landschap, of het stadsgezicht, het deel der stad, dat vóór u is, een schilderkunstig geheel is, en niet iets, dat ge hier wat verlengd kunt denken, daar verkort.

Let op de kleuren; bloeien ze? zijn ze stellig en strak? zijn ze aanleiding of hulpmiddel? Let op het atmospherische; op schaduw en op zon; op schemer en dommelenden vorm. Zie of de maan haar stille daden laat voelen om en tegen de huizen; of dat de zon de vormen wat vernielt ter eigen heerlijkheid.

□ HET SCHILDERIJ MET DIEREN □

Dysselhoff is op dit oogenblik de meest typische schilder van dieren, van visschen, die we bezitten. Er zijn onder hen, die ik hiervoor besprak, een aantal, die nu en dan een beest teekenden (en soms met veel talent), maar Dysselhof is de visschenschilder, die, van tijd tot tijd slechts, zich te buiten gaat

aan studies van buiten, van landschap. Hij schildert, teekent, de visschen in het aquarium. Er is een moeielijkheid te omgaan bij dit werk, die hij in den laatsten tijd slechts omging. Ge kunt de visschen geven als gesloten groep, of als enkelingen; klein dus, of wel-zichtbaar. Het aangename in deze twee soorten van voorstelling berust op een gevoeligheid voor grootte.
Ik moet hier met nadruk iets constateeren als een waarheid, die overal te erkennen is. Er bestaan verhoudingen van gegeven en van afbeelding, die physiek onaangenaam treffen. Waarop dit berust heb ik nog niet voldoende nagegaan om het hier neer te zetten — maar het gevoelig oog ondervindt ze. Maar dit geval was niet, wat trof bij Dysselhoff. Bij hem was de kritiek niet levendig genoeg geweest om den visch te doen zien, of de school visschen. In dat opzicht was zijn afmeting soms onjuist. Hij heeft dat overwonnen. Het schilderen, van Dysselhof, de waterverfteekening, eerst japaniseerend, geeft nu den visch of de school van visschen; geen tusschending; het geeft de illusie van het water, en het vertoont, na nauwkeurige voorstudies, een realistisch-zuiver beeld in een rijke, bedeesde kleur.

HET STILLEVEN; HET INTÉRIEUR. Ge moet weten hoe stil de dingen in hun rijkdom in een kamer kunnen staan, om te genieten van het stilleven. Het stilleven is de vaas met bijna welke rozen in een kamer, geel van laat licht, maar het is niet enkel die bloemen. Het is een deur, die openstaat, waardoor ge een andere kamer ziet, die verweg, schijnbaar in een illusie, leeft. Het is het innig licht op die deur, en het rustiger licht in die verre kamer. Het stilleven is de spraak der levenlooze dingen; het is de bekentenis van die spraak. Het stilleven is een glas water, waarin een schijnsel leeft, en welk water den vloeienden glans soms heeft van vloeiend metaal. Het is een boeket veldbloemen of een doodskop met een wijnrooden lap erover, een tegel, waarover Amor vliedt, een Eroos in de ronde lijnen van een penseel gedefineerd; het is het zware glanzen van lak achter anemonen, vele anemonen. Het is dat alles, en het is een zachte bekentenis des harten.

Zooals ge weet is het de kleinste bekentenis in de schilderkunst — maar een den Hollander zeer aandoende bekentenis. Het is peinzen, tot rust gewordens — soms is het drama; in de twee bekentenissen, die dat woord voor ons heeft.

De grootste schilderes van stillevens, die wij bezitten, en in wier werk het stilleven tevens drama is, is voor mij: Suze Robertson.
Ik heb dit lang overwogen, voor dat ik dit neerschreef, maar het lijkt me toe, dat de enkele stillevens, die Suze Robertson gemaakt heeft (dat met de appelen, en dat met den gelen Komkommer) deze bewering waar maken. Haar stilleven is een groot tragisch stilleven.
Zij is dat in haar figuren evenzeer. Ik heb op de Spinsters dan te wijzen, en op sommige harer koppen in zwart-en-wit. En op nu en dan een Interieur met figuur. Haar stadsgezichten vertoonen haar fouten, een niet altijd tot gevoel weer overwonnen procédé, haar stilleven doet dat niet . . . .

Bij Lizzy Ansingh is het stilleven zinnebeeld, moraliseerend dus, en drama in een anderen zin. Het is een nauwverholen handeling. Zij geeft deze nauwverholen handeling in poppen. Deze zijn de hulpmiddelen, waarmee ze zich uit; de bitse, stille, steile spelers van haar bedwongen spel, ge ziet dit in de Verstootene; in het verzonken beeld, waar een groote golvende lijn alles te saam zet; in haar kind op den Rooden Visch, waarin de achtergrond de illusie versterkt; ge ziet dit in de Berisping, met de fijne grijzen.

Is Lizzy Ansingh geopenbaarde geest en geopenbaarde handeling, Suze Robertson tragische eigenschap; talent in de kleur, dat is Coba Ritsema.
Ook daar draagt de kleur innerlijk de persoonlijkheid. Het werk van Coba Ritsema is onregelmatig, maar het is altijd breed; het is van nature breed, en het is van nature vol kleur, vol van een kleur met een wijduitgaanden adem.

Floris Verster is het belangrijkst, wanneer zijn hartstochtelijke kleur flonkt en praalt. Niet als hij zich bedwong, treft hij voortdurend, maar als hij, on-

stuimig, òp zijn hartstocht, een diepte van blauwen, en rooden, en groenen bereikt, die hem eigen bleven. Hij is dan uitbundig bij voldoende innerlijkheid.

Sluyters en Gestel zijn van de Laatsten te noteeren. Sluyters' Zonnebloemen zijn vooral te bezien als een beweging van lijnen, in een sober kleurgeheel; Gestel is, na Vincent, op zijn zedige manier, de schilder en teekenaar van deze Zonnebloem, die Vincents drama symboliseert.

SAAMVATTING

Zoek in het Stilleven stilte en bepeinzing of vind er drama, in den tragischen zin, of drama in den zin van handeling. Zoek er soberen rijkdom, of uitbundigen hartstocht, die alles meesleurt op zijn grooten gang.
Het beste stilleven is dat, waarin het Innerlijke ruim is geworden in stilte.

LAATSTE SAMENVATTING

De kortgehouden bespreking van het Stilleven is het eind van alle beschouwingen. Een laatste samenvatting moge nu volgen. Ik zeg u: zoo ge een schilderij kunt zien, bezie het langzaam, met liefde, alleen, als geheimelijk. Zoo worden toch alle beminde dingen bezien. Bezie het langdurig; laat niet af, vooral niet in het begin van uw kijken. Later gaat alles synthetischer, vlotter, maar wees in het begin nauwkeurig; maak uw gevoel bereid tot gestadigheid, en traag en diep bezien. Begin nooit met de details, maar eindig daarmee. Laat eerst de figuratie van het geheel op u in werken. Overtuig u van het rhythme, eerst dan van de onderdeelen van dat rhythme — onderga de kleur, het spel der lijnen, de vormen, de lichten, de krachten, de ruimte, het vlak, onderga dit alles getrouw.
Dan: Tracht langzaam te bepalen, hoe ge het vindt, met al uwe liefde voor het Schoon.

WOORD TOT SLOT

Aan het eind gekomen van dit boekje, moet ik verklaren (is het haast niet overbodig?), dat de gave, het genot, het genoegen zich in de schilderkunst thuis te gevoelen, nooit alleen verkregen wordt, nooit ten eerste wordt verkregen door het lezen van die boekjes, met die gave geschreven en over dat genot handelend — evenmin als een onmuzikale muzikaal wordt door boek-

jes door te werken over genoten en te genieten muziek. Dit mag, en m o e t, nooit vergeten worden, en iedereen, die anders beweert, zet geen waarheid voor, maar slijt, lichtzinnig zeker, een onwaarheid.

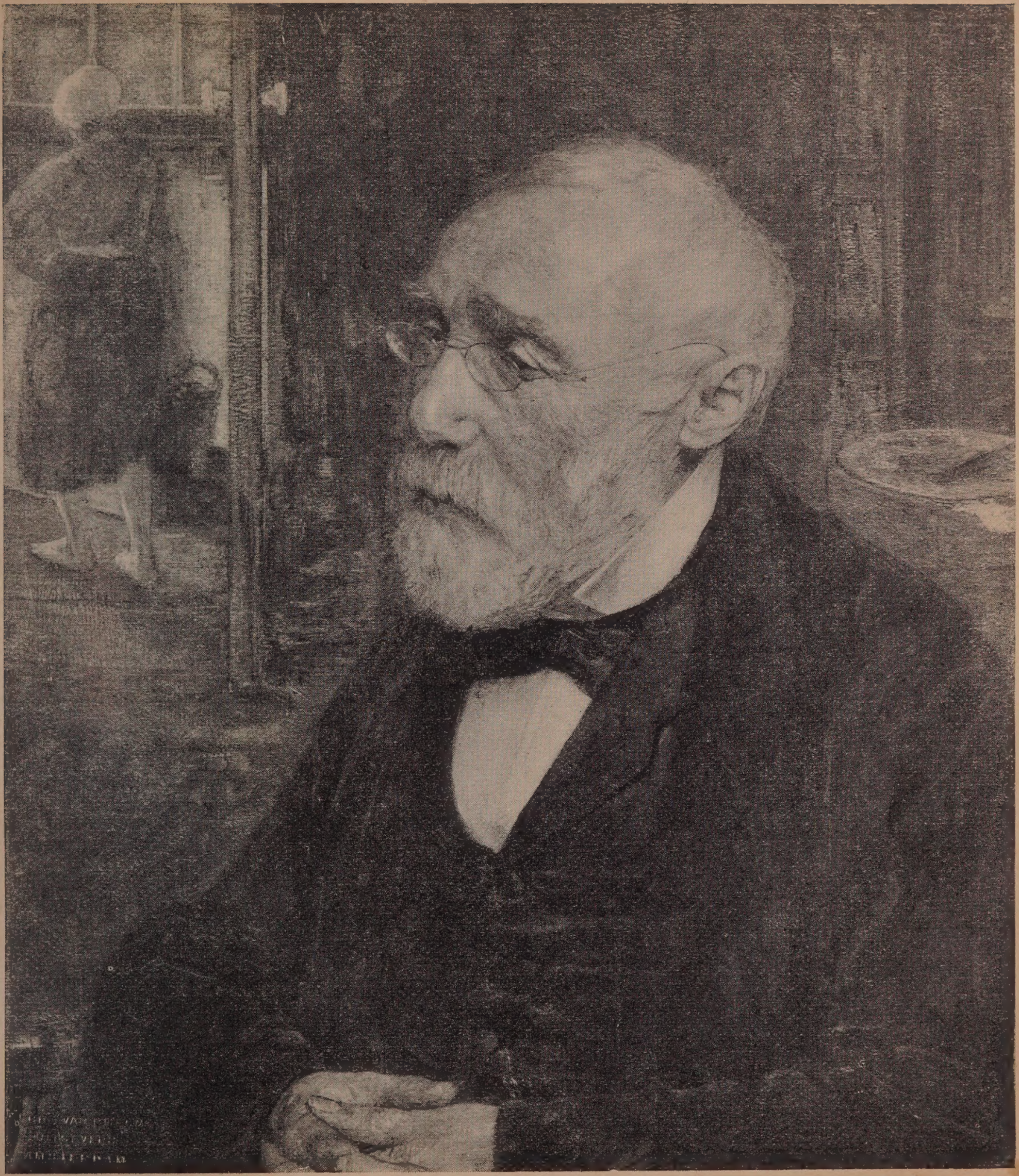
Het is integendeel, merkwaardig, hoe weinig menschen er zijn, die, frank en vrij, de j u i s t e waarden van schilderkunst erkennen, al denken tegenwoordig velen, dat ze zoo ver kwamen, en al zijn er leeraars, die staande voor hunne kudden van hoorders, met te grooten eenvoud des geestes (om het gunstigst geval te kiezen) de stelling verdedigen, dat iedereen kan leeren z i e n . . . .

Ge zult dus nooit leeren zien door het lezen van welk boek ook; alleen zult ge meer bewust kunnen genieten, zoo ge v a n h u i s u i t de gave mee kreegt, kleuren te ondervinden als de symbolen van velerlei.

1919. PLASSCHAERT.

JAN VETH

PORTRET VAN
JOZEF ISRAËLS

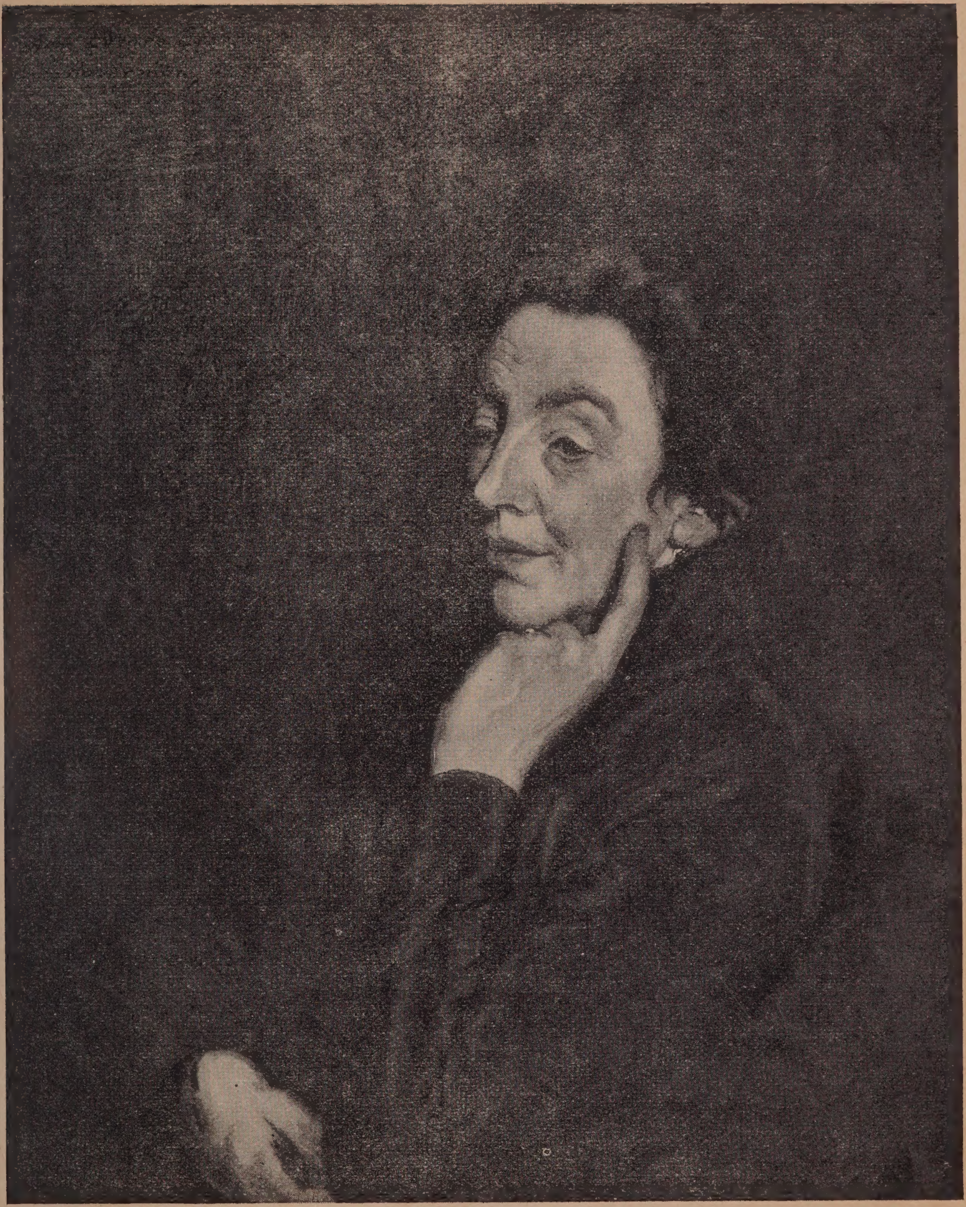


ISAÄC ISRAËLS

PORTRET VAN DEN HEER v. O.

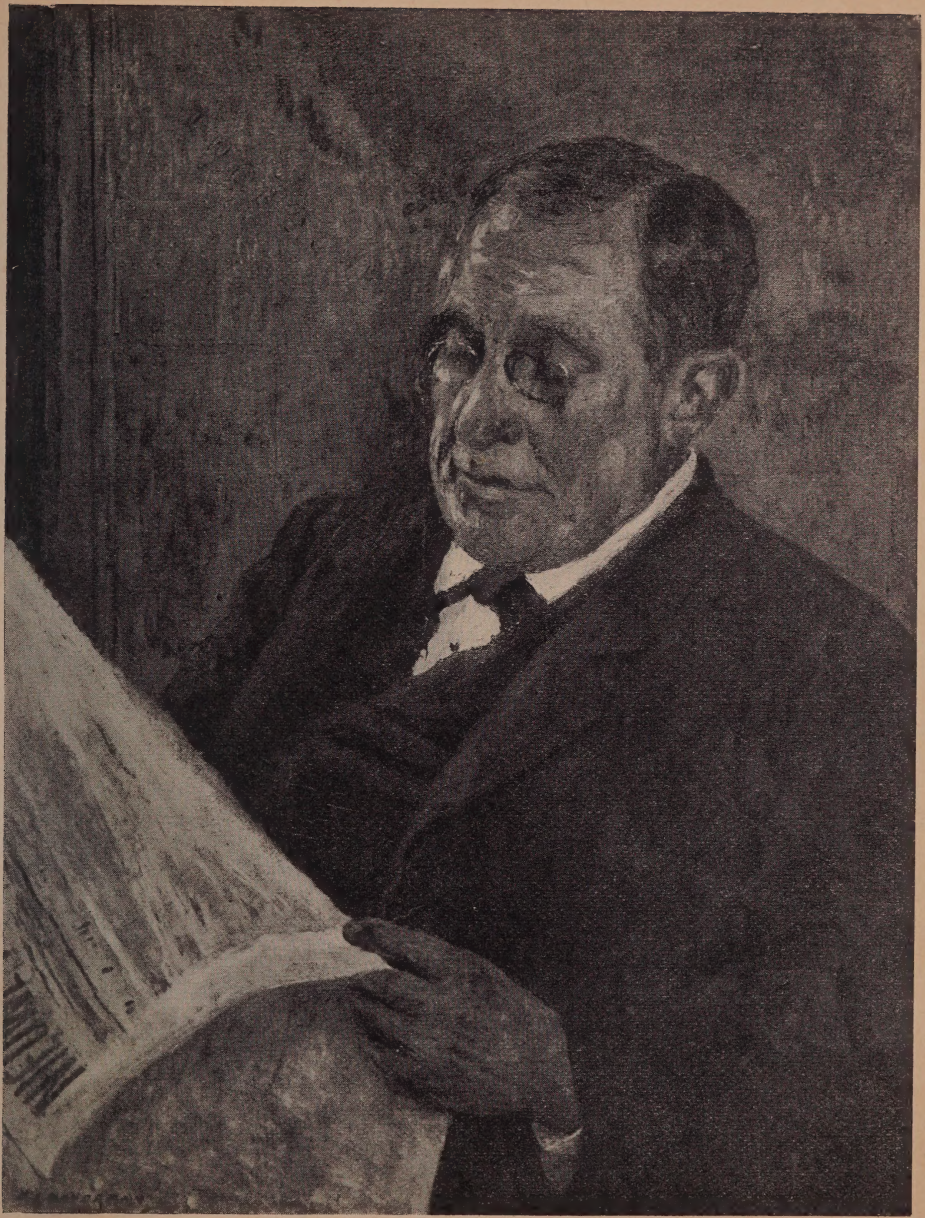
HAVERMAN

PORTRET VAN
MEVROUW B.



HAVERMAN

PORTRET VAN
DEN HEER B.



J. SLUYTERS

PORTRET □

JAN SLUYTERS

□ PORTRET □

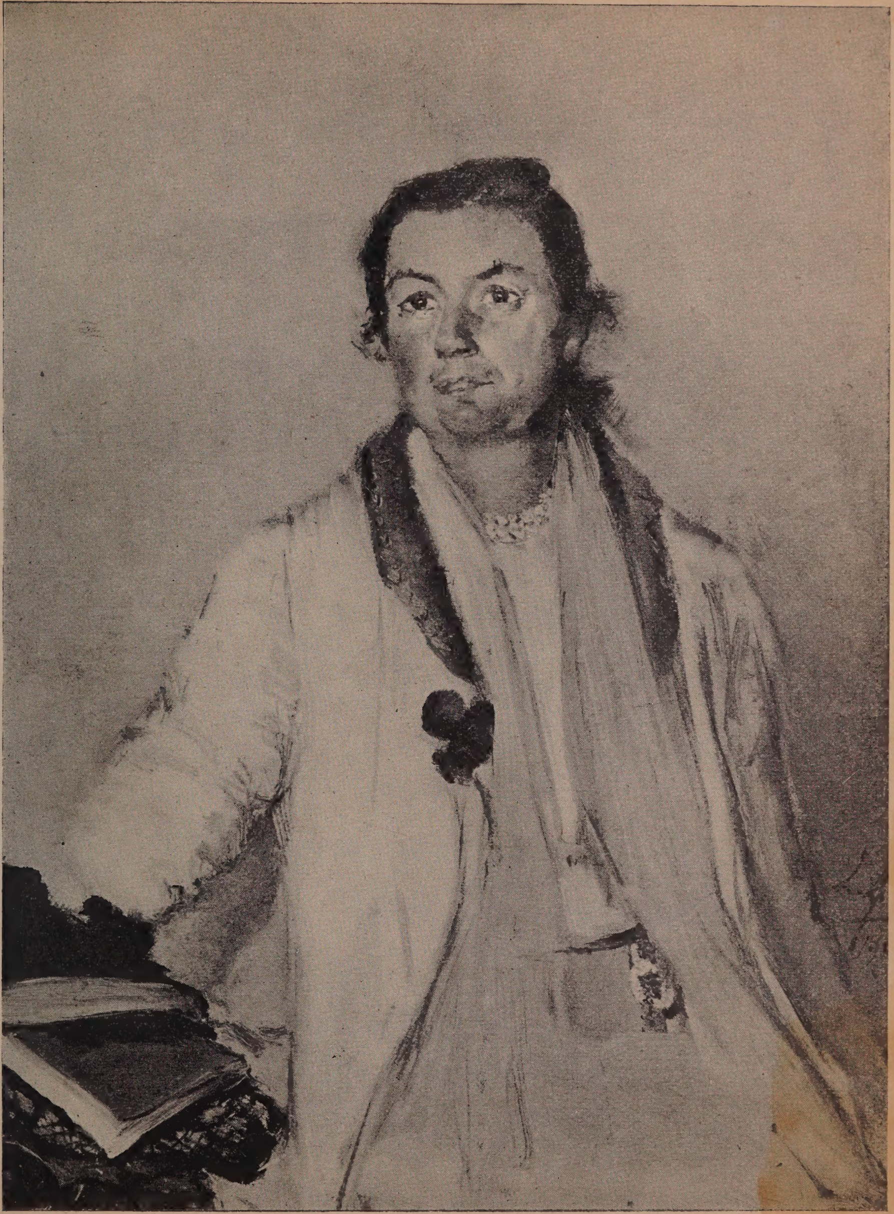
VAN MEVR. V.

THOLEN □

PORTRET VAN
MEJUFFR. L. A.

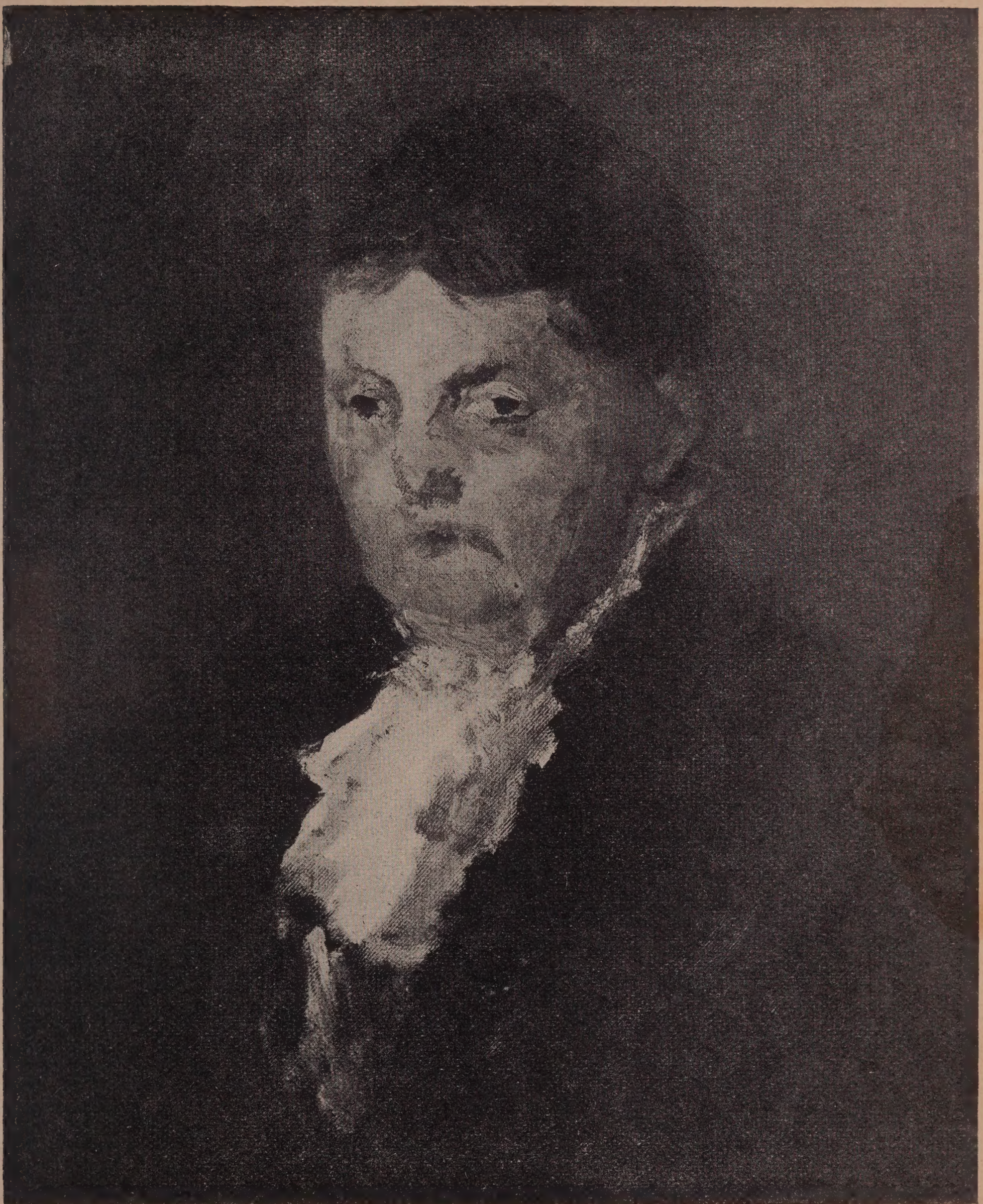
LIZZY ANSINGH

□ PORTRET VAN
MEVROUW v. VL.



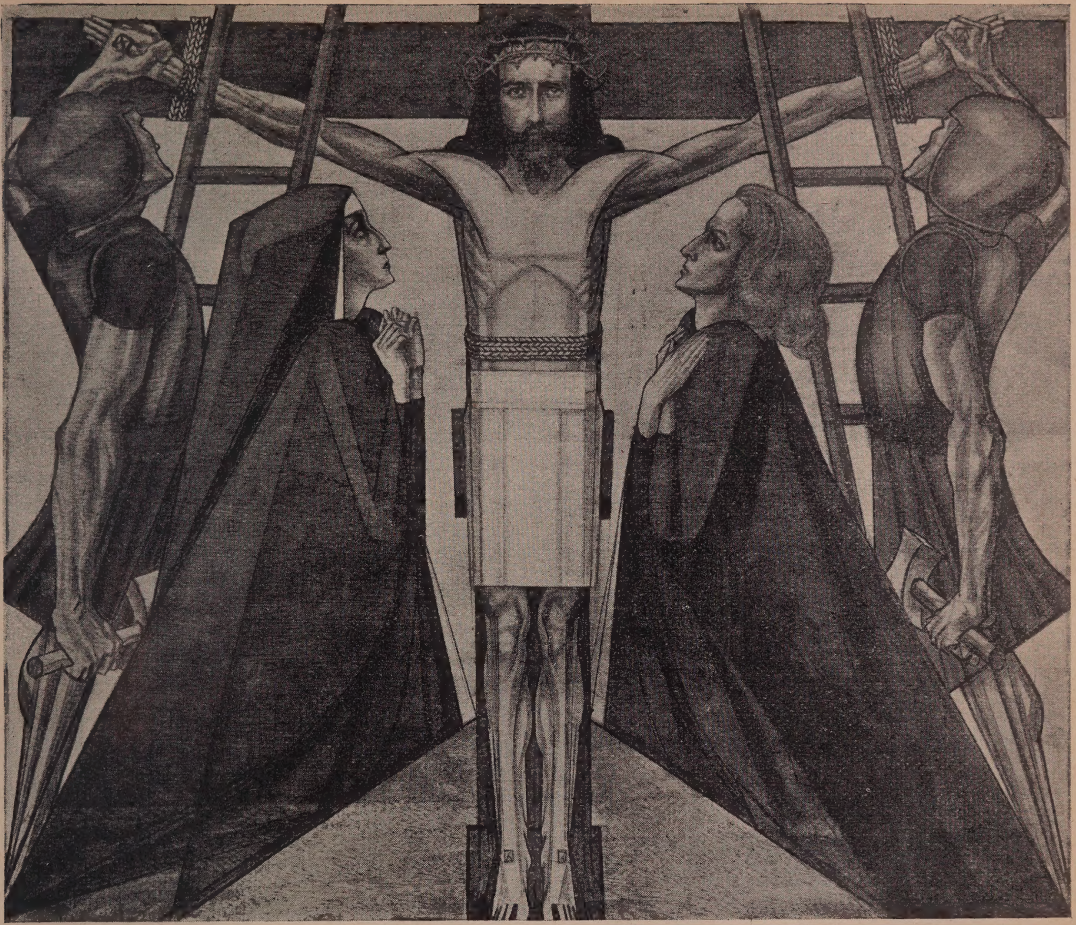
COBA RITSEMA

PORTRET VAN
MEVROUW R.



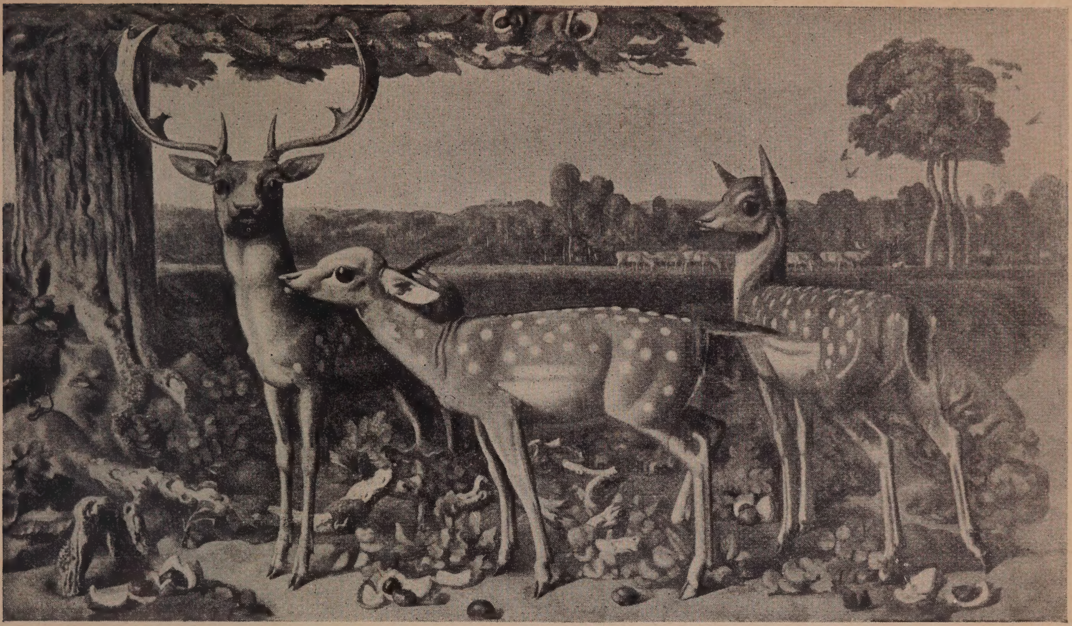
TOOROP ◻ ◻

EEN DER 14 STATIES
VAN DEN KRUISWEG



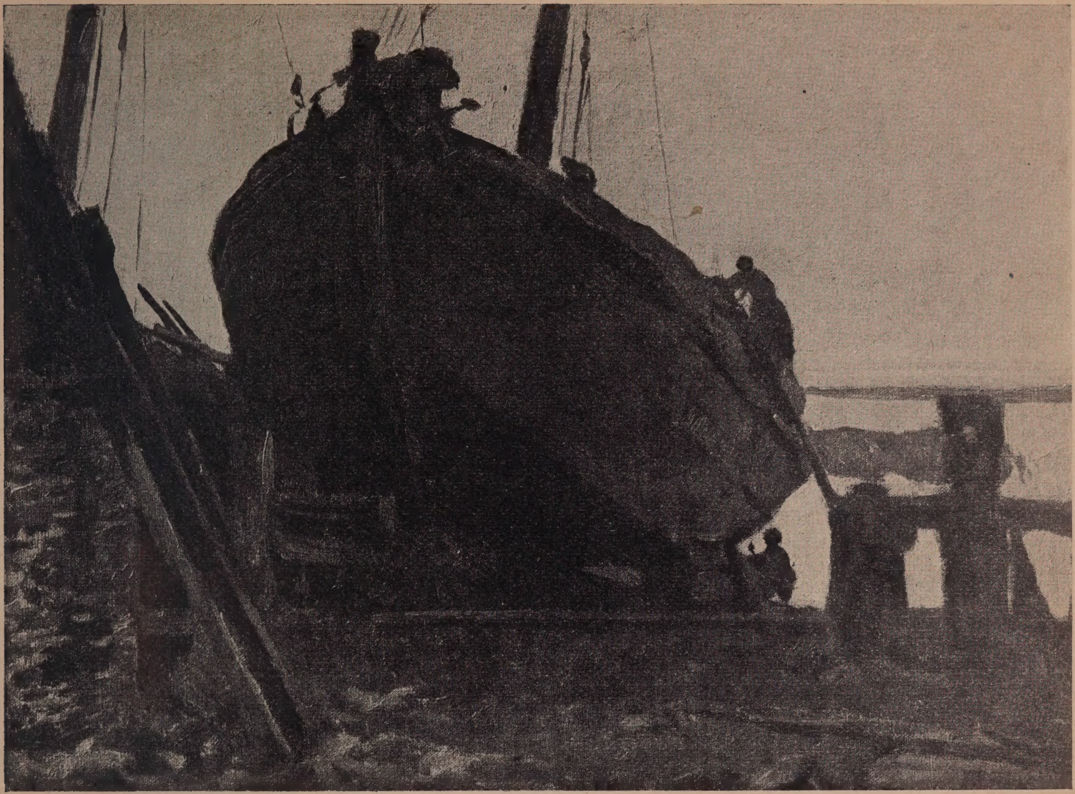
W. VAN KONIJNENBURG

LANDSCHAP MET HERTEN



THOLEN □

SCHEEPSWERF
VOLENDAM



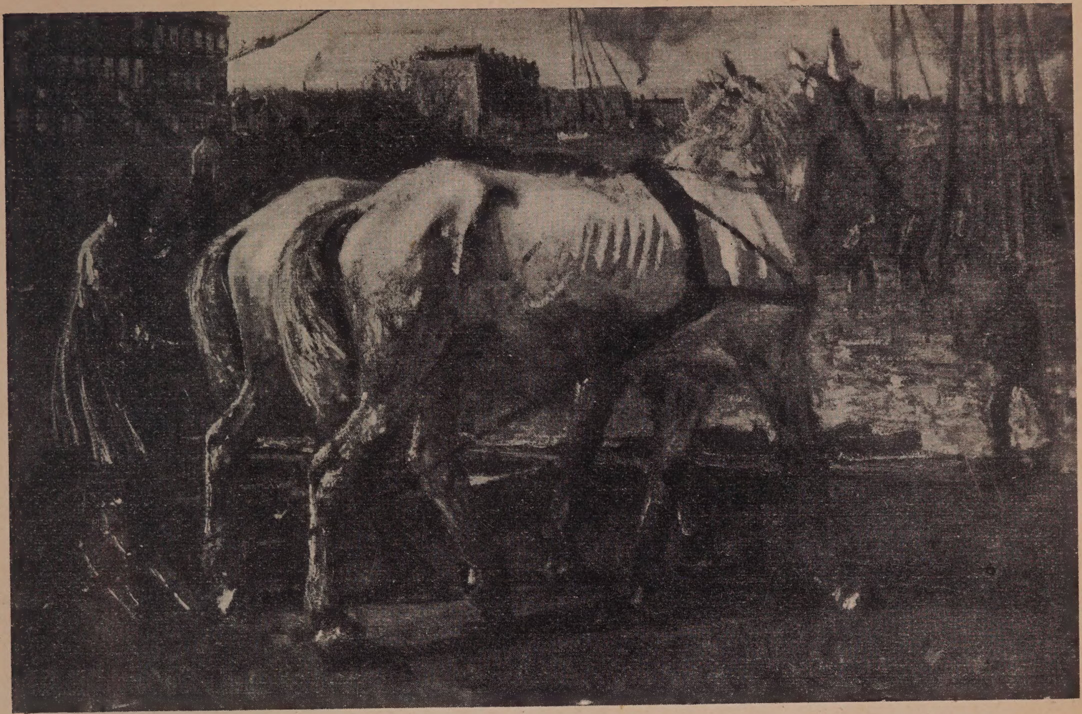
DE WINTER

EXPRESSIONISME

DE WINTER
ORCHIDEE

BREITNER

HEIWERK



SUZE ROBERTSON

STILLEVEN □ □

LIZZY ANSINGH

DE VERSTOOTENE

COBA RITSEMA

HET BEELD □

LIJST AFBEELDINGEN:

1. JAN VETH . . . . PORTRET VAN JOZEF ISRAËLS.
2. ISAÄC ISRAËLS . . . . . . PORTRET VAN DEN HEER V. O.
3. HAVERMAN . . . . PORTRET VAN MEVROUW B.
4. HAVERMAN . . . . PORTRET VAN DEN HEER B.
5. JAN SLUYTERS . . . . . . PORTRET VAN MEVROUW V. [1])
6. JAN SLUYTERS . . . . . . PORTRET.
7. THOLEN . . . . PORTRET VAN MEJUFFROUW L. A.
8. LIZZY ANSINGH . . . . . PORTRET VAN MEVROUW V. VL.
9. COBA RITSEMA . . . . . . PORTRET VAN MEVROUW R.
10. TOOROP . . . . EEN DER 14 STATIES VAN DEN KRUISWEG.
11. W. VAN KONIJNENBURG. LANDSCHAP MET HERTEN.
12. THOLEN . . . . SCHEEPSWERF VOLENDAM.
13. DE WINTER . . . . EXPRESSIONISME.
14. DE WINTER . . . . ORCHIDEE.
15. BREITNER . . . . HEIWERK.
16. SUZE ROBERTSON . . . . STILLEVEN.
17. LIZZY ANSINGH . . . . . DE VERSTOOTENE.
18. COBA RITSEMA . . . . . . HET BEELD.

1) Bij de afbeeldingen zijn de bijschriften van 5 en 6 abusievelijk verwisseld.

INHOUD:

	BLADZ.
WOORD VOORAF	I
HET PORTRET	3
SAAMVATTING	26
DE FIGUUR	27
DE MUURSCHILDERING	29
DE FIGUUR IN HET LANDSCHAP	30
DE FIGUUR IN HET BINNENHUIS	32
SAAMVATTING	33
HET LANDSCHAP	34
SAAMVATTING	38
HET STADSGEZICHT	39
SAAMVATTING	43
HET SCHILDERIJ MET DIEREN	43
HET STILLEVEN, HET INTÉRIEUR	44
SAMENVATTING	46
WOORD TOT SLOT	46

BOEK
VERZORGER
H·Th·WIJDEVELD

85-B21768

3.25

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01845 4419